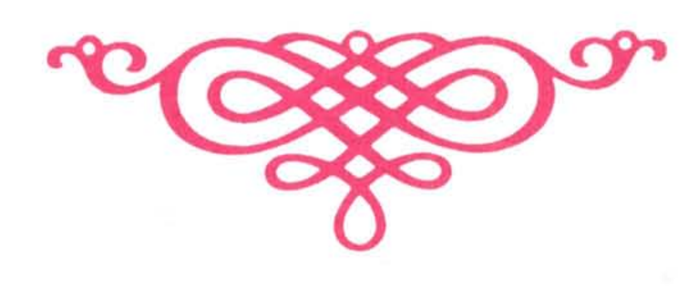

Cuadernos
Hispanoamericanos
553-54
Julio-Agosto 1996





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

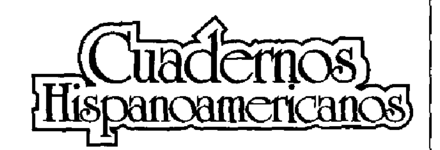
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



553-54

553-54



Notas



553-54

GERARDO DIEGO
(1896-1987)





La palabra según Gerardo Diego

El puesto de Gerardo Diego en la historia de la poesía lírica española ha quedado muy bien definido: ostenta el privilegio de ser el adelantado de la vanguardia en su manifestación poética. Ningún estudioso de la poesía del siglo XX puede dejar de considerar su papel protagónico en varios aspectos: el primero, naturalmente, su propia escritura, y además su decisiva participación en el establecimiento de las condiciones precisas para que se consolidara el llamada grupo del 27, en torno a sus revistas *Carmen* y *Lola* y a su antología de *Poesía española, 1915-1931.* Fue un organizador de la vanguardia.

Se colocó en la primera línea de tiro, dispuesto a soportar, con impasibilidad, críticas, burlas y ataques. Pero reforzó la retaguardia estética, mediante el cultivo de la tradición lírica española. Enlazar las últimas innovaciones llegadas directamente de París con las métricas más antiguas hispanas de los romanceros y cancioneros fue una decisión arriesgada, de la que salió vencedor y condecorado por la historia.

Debido a ese doble interés literario, redescubrió a Góngora y organizó en 1927 las conmemoraciones de su tricentenario, de las que resultó el grupo poético del 27.

Aliar el pasado con el porvenir fue su tarea. Muchos la juzgaron desconcertante, asombrados de ver cómo el mismo poeta que componía un soneto al itálico modo, se atrevía a investigar el poder de la palabra en libertad plena. Es que Gerardo Diego sabía que el poema se compone con palabras, y sirven todas ellas para cualquier manifestación métrica.

Fue casual que empezase a escribir poesía con afán literario, precisamente en 1918, cuando entraban en España las ideas revolucionarias para la estética, ya que no para la política. Una casualidad que él aprobó y aprovechó.



La vanguardia pictórica de nuestro siglo cuenta con el nombre de un español en el puesto más avanzado, Pablo Picasso, acompañado por Juan Gris y María Blanchard. Desde 1907, cuando pintó *Les Demoiselles d'Avignon,* Picasso había destruido los ideales renacentistas, sustituyéndolos por otros personales y únicos para cada pintor. Pero esa vanguardia española actuaba fuera de España, y su actividad no traspasaba los Pirineos. Picasso le confesó a Maurice Raynal: «Si Cézanne hubiera trabajado en mi país, le habrían quemado vivo». Sabía muy bien lo que decía, porque a muchos vanguardistas los quemaron en efigie, y hemos comprobado a la muerte de Gerardo Diego que todavía siguen haciéndolo esos pontífices que escriben sobre el aire.

En la poesía estaba abierto un amplio camino gracias al *Diario de un poeta recién casado* que Juan Ramón Jiménez editó en 1917. También fue negado por los de costumbre, los de la costumbre, que escandalizaron los diarios y revistas con sus descalificaciones al libro que aclimataba en España el verso libre y el poema en prosa. La inmensa sensibilidad de Juan Ramón le permitió captar el cambio estético en sus albores, y contribuyó a gestarlo con sus versos libres y sus prosas poéticas en aquel año memorable en que editó, además del *Diario,* los asombrosamente perfectos *Sonetos espirituales,* la versión completa de *Platero y yo* y su primera antología, *Poesías escojidas,* resumen de 36 libros.

Juan Ramón abrió las puertas de la historia poética a los ismos, aunque no llegó a traspasar el umbral. Lo que sí hizo después fue alentar a los jóvenes en ese camino revolucionario, y al mismo Gerardo Diego le aconsejó que cultivase el creacionismo, porque advertía en sus poemas sin puntuación, mayor fuerza expresiva que en los tradicionales. Porque había sido Gerardo uno de los primeros en lanzarse a la aventura estética, aunque sin desprenderse de un pasado que conocía bien como aspirante a catedrático de literatura.

El creacionismo en España

Ausentes, pues, los pintores vanguardistas de España, fueron los poetas quienes tuvieron que librar las primeras batallas literarias en favor de la renovación de la estética. Es curioso advertir que sus más feroces enemigos eran los modernistas, quienes a principios de siglo lucharon contra los románticos rezagados y los costumbristas para imponer una nueva teoría literaria. Está claro que la historia se repite y que todas las revoluciones se vuelven inevitablemente conservadoras, y no sólo las estéticas.

El verso libre juanramoniano significaba un primer paso, un paso de gigante, por supuesto, que despejaba el camino para los vanguardistas. Al año siguiente de la aparición del *Diario,* cuando aún se le discutía con



apasionamiento, llegó a Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro. Venía de París, donde había deslumbrado a los propios parisienses, así que maravilló a los madrileños con sus tesis sobre la creación poética.

No es el momento de rememorar aquí la polémica originada por los detractores de Huidobro. Sí, en cambio, de recordar que de todos los poetas que en algún momento aceptaron la estética creacionista sólo dos lograron medrar en ella en España, Gerardo Diego y Juan Larrea, y de los dos el único que perseveró hasta el final de su vida en la fe creacionista fue Gerardo, ya que Larrea sustituyó el verso por otras investigaciones literarias y teológicas, desde una perspectiva poética.

El ejemplo de Huidobro hizo que algunos escritores españoles decidiesen buscar moldes inéditos para sus versos. Aquel mismo año de 1918 terminó con la redacción del manifiesto de Ultra, un movimiento autóctono que pretendía, como todos, renovar las artes. No contaba con un programa definido, pero a Gerardo Diego le interesó porque descubrió que estaba escribiendo poemas ultraístas sin saberlo.

Sin embargo, la lectura de los libros de Vicente Huidobro constituyó la verdadera revelación para el entonces joven poeta. Se convirtió al creacionismo y se ha mantenido fiel a sus doctrinas hasta sus poemas finales. Desde la muerte de Huidobro en 1948 era Gerardo Diego el único creacionista, y con él ha desaparecido ya este movimiento estético nacido oficialmente en 1916. Gracias al poeta español, este ismo ha pervivido durante 70 años, siendo el más duradero de los movimientos contemporáneos.

La fidelidad a las teorías de Huidobro, no impidió a Gerardo Diego continuar su asedio a las formas tradicionales. Al contrario, sus romances y sonetos demuestran el más arraigado espíritu clásico. Fruto feliz de esa alianza es la *Fábula de Equis y Zeda*, uno de los poemas monumentales de nuestra época.

De modo que Gerardo Diego adoptó la tesis creacionista de Vicente Huidobro, pero también aceptó las viejas poéticas de vigencia perdurable. Sus predilecciones marcharon a veces paralelas, y en muchas ocasiones se encontraron. Así, encauzó la libertad expresiva del creacionismo por los moldes clásicos, eliminando los signos de puntuación sin abandonar la métrica y la rima. Ha sido, pues, un innovador dentro de los postulados de un movimiento estético en el que no existían más que dos normas de obligado cumplimiento: crear e inventar.

El creacionismo de Gerardo Diego es original. Merece destacarse este dato, porque significa que pudo formalizar una doctrina estética sin esfuerzo, de haber querido hacerlo. La sucesión de ismos literarios que configuran la evolución de la historia de la cultura europea en este siglo, permitía a cualquier poeta fundar un movimiento o una escuela. Por otra

parte, las polémicas suscitadas por Huidobro en España daban lugar a un rechazo común de su doctrina. Pese a todo ello, Gerardo Diego prefirió declararse partidario y seguidor de la poética huidobriana.

Poética creacionista

Era imprescindible que los ismos líricos elaborasen sus respectivas poéticas, y por regla general lo hicieron en verso, para demostrar la teoría con el ejemplo. El «Arte poética» del creacionismo aparece en el folleto de Huidobro que dio lugar a discusiones malintencionadas, *El espejo de agua,* impreso en Buenos Aires en julio de 1916.

Gerardo Diego no compuso su propia «Arte poética», dado que defendía la expuesta en ese poema por el inventor del creacionismo. Sin embargo, en muchos de sus poemas de creación deslizó propósitos y criterios acerca de la función de la poesía y de sus repercusiones contempladas desde ese ismo. En consecuencia, disponemos de unas poéticas dispersas, en cada una de las cuales se contemplan los postulados de lo que podríamos denominar el creacionismo gerardiano, que está en la línea marcada por Huidobro, pero con aportaciones originales.

Vamos a leer, por ejemplo, un poema escrito en 1952 y que pertenece a su libro *Biografía incompleta,* editado al año siguiente y reeditado y ampliado después, porque era una obra abierta a la que se podían incorporar otros poemas. El elegido se titula «Última palabra». Su autor lo compuso a los 55 años, la edad que estaba a punto de cumplir Huidobro cuando murió. Es, por tanto, una poética de madurez del autor y de perspectiva histórica remansada, aunque en España seguía promoviendo polémicas estériles el arte no figurativo, precisamente en el momento en que los responsables políticos se decidían a protegerlo al no considerarlo ya subversivo.

El poeta no precisaba entonces hacer declaraciones belicosas. El creacionismo había entrado a formar parte de la historia literaria contemporánea, y además Gerardo Diego era autor de libros formalistas tan rigurosos como *Ángeles de Compostela* y *Alondra de verdad.* Así dice su «Última palabra»:

Revelación por la palabra
Demolición por la palabra
Ésta es mi última palabra
desde este labio que me vibra
desde este labio que me labra.

La creación abre su abra
entre dos labios gozo y pena
naufragio y vuelo sal y arena.



La vida es lo que no es
la vida es antes y es después
La muerte crea y no lo ves
Y mi poesía es mía mía
es tuya es suya es de los tres

Y ésta es mi última palabra
cábala no ni abracadabra
la de estos labios barra abra
donde las olas rompen chocan
y mis poemas desembocan[1].

El título estaba dado por ser el poema final de *Biografía incompleta,* y constituía, por tanto, un resumen de todo lo dicho anteriormente. Pero es también la última palabra en sentido imaginario, como resumen de toda una poética e incluso de una vida entera. Una palabra a la que llegó después de utilizar muchas otras palabras, y que en cierto modo las contiene a todas por ser la última, la definitiva. El poeta es el hombre que se identifica con las palabras porque su oficio es ordenarlas a su manera y hacerlas comprensibles a los demás, por medio de un diálogo indeterminado que vuelve sobre sí mismo. El poema, conforme a la ortodoxia creacionista, carece de signos de puntuación.

Podríamos suponer que el poeta seleccionó cuidadosamente la que iba a ser su última palabra. Tendría que representar toda su escritura como resumen de una poética estructurada por medio de las palabras. De poder elegir una sola para cerrar una obra completa, habría de ser la más eficaz y la más armoniosa.

Ahora bien: para el creacionismo todas las palabras muestran igual valor literario. Las noventa mil voces que se calcula tiene el *Diccionario léxico castellano* de la Academia, ninguna es antipoética o inadecuada para la composición de un poema. Es una de las principales aportaciones de este movimiento literario, después de la puesta en libertad de las palabras por los futuristas.

Los poemas delatan siempre la época en que se escribieron, porque existen unas falsillas derivadas de las modas y los gustos de cada momento. Los poemas creacionistas se descubren, en primer lugar, por su rechazo de los signos de puntuación, y además por el hecho de aceptar cualquier palabra del vocabulario.

Al comentar la poesía de Juan de la Cruz se planteó Gerardo Diego la posibilidad de separar las palabras por su estética. Se hizo esta pregunta en 1942: «¿Pero es que hay palabras bellas y palabras feas? ¿No será un espejismo provocado por el contagio de su valor semántico o por el convencionalismo de la costumbre? Me decía una vez un inglés que estudiaba

[1] *Citado por* Obras completas *de Gerardo Diego, tomo II,* Poesía, *Madrid, Aguilar, 1989, p. 370.*

con amor nuestro idioma —y me lo decía con seguridad dogmática— que las dos palabras más bellas de la lengua española eran *mariposa* y *azulejo*. En esta graciosa estimación de un buen catador de la música verbal de Milton o de Keats no todo es arbitrario. Esas palabras aluden a realidades, a cosas bellas, de las que ordinariamente se consideran 'poéticas' (ardua cuestión que no es para tratarla ahora), son manifiestamente eufónicas, y además, por su procedencia semántica claramente acusada en sus elementos morfológicos, cabrillean con matices románticos y pintorescos más acusados para un extranjero sensible que para un español acorchado por el hábito»[2].

Un salmo creacionista

Los dieciocho versos de «Última palabra» cuentan nueve sílabas, de modo que los versos duplican exactamente las sílabas. En un poeta de tanta meticulosidad como Gerardo Diego, es innegable que buscó el simbolismo del número 9 para relacionarlo con la última palabra. El nueve es el número de la perfección, es el final, y en consecuencia le viene bien a un poema que explica cuál es la última palabra.

El ritmo no se altera a lo largo del poema. Los acentos principales recaen siempre en las sílabas cuarta y octava, con lo que se obtiene una musicalidad monocorde, preferida en este caso para cargar la brillantez de la expresión en las palabras mismas. Además, con ese ritmo se consigue un tono como de letanía, que le va bien a un poema donde se habla de la poesía como de una religión, basándose en la simbología tradicional católica.

Gerardo Diego fue católico practicante, y hasta llegó a reunir un libro de *Versos divinos*, publicado en 1971. Es un dato imprescindible para la comprensión de este poema en el que trasciende el enfrentamiento entre la vida y la muerte para llegar a una salvación eterna por medio de la poesía como palabra revelada a los hombres. Por eso el poema podría ser calificado de salmo creacionista, una aportación original del poeta español a este ismo lanzado por un poeta agnóstico.

El primer verso afirma que la revelación se hace por la palabra. Es una alusión al inicio del *Apocalipsis*, donde el apóstol Juan diviniza la palabra y la confirma como base de la revelación. Y al evocar los desastres cósmicos anunciados en el libro final del *Nuevo testamento*, en su última palabra también, escribe el poeta un segundo verso paralelo del primero y complementario o aclarador: «Revelación por la palabra/Demolición por la palabra».

Antes de seguir adelante parece conveniente poner en claro el método de escritura creacionista. Porque estamos desmontando la arquitectura de un

[2] *Gerardo Diego, «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz» (1942), recogido en su libro* Crítica y poesía, *Barcelona, Júcar, 1984, pp. 55 y s.*



poema para examinar cada una de sus palabras y cada uno de sus versos. El poeta lo fue componiendo así también en el momento de su creación, de modo que el método analítico es adecuado. No obstante, se podría suponer que el creacionista limitaba su actuación a las construcciones racionales, fabricando, por así decir, el objeto estético denominado poema de la misma forma que el albañil levanta una pared con los ladrillos.

En una conferencia que dictó en 1928 sobre fray Luis de León, se refirió Gerardo Diego al cerebralismo de la poesía entonces nueva, y afirmó: «Nuestros padres se han pasado la vida pidiendo sensibilidad, hablando de la sensibilidad. Se acercaban a nuestros clásicos en busca de su sensibilidad. La sensibilidad es un postulado esencial al artista. Pero con ella sólo ni se hace crítica, ni tampoco obra creadora. Nosotros pedimos inteligencia. Como pedir, lo pedimos todo: sensibilidad e inteligencia. E imaginación, que es el resultado de superponerlas. Se nos tacha de cerebrales, porque nos tomamos el trabajo de pensar un poco antes de ponernos a escribir, y porque sometemos nuestros ensayos a una reflexiva disciplina autocrítica. No creo que haya otro remedio, si se pretende hacer una obra de arte, algo que no sea un cohete fugaz, un embrión de melodía sin apoyo»[3].

De modo que la escritura creacionista requiere una meditación antes de empezar la composición del poema, y además exige que el autor posea sensibilidad e inteligencia para irlo adecuando con un determinado orden. El equilibrio de todos esos elementos precisa de una buena dosis de raciocinio, por supuesto. Pero no olvidemos que algunos críticos achacaron al creacionismo irracionalidad, insinuando que esos poemas no tenían sentido y eran incomprensibles para los lectores. Aclarado ya, volvamos al poema, a la palabra.

El paralelismo que observamos en los dos versos iniciales, «Revelación por la palabra/Demolición por la palabra», se corresponde con el de otros dos que cierran la primera estrofa, «desde este labio que me vibra/desde este labio que me labra», quedando en medio un solitario verso que alude al título del poema, y que es por lo tanto su eje. Precisamente por serlo, se repite más abajo, a la manera de un estribillo unificador: «Ésta es mi última palabra», dice o, mejor, anuncia al lector.

La estrofa de cinco versos adquiere una musicalidad desde luego esperada en quien fue también músico. Las repeticiones paralelísticas son un recurso muy utilizado tanto por la poesía culta como por la popular, y se adaptan igualmente bien al creacionismo. No hace falta descubrir que es una fórmula habitual en los salmos bíblicos, de gran eficacia para captar la atención del lector o del oyente, cautivo en los estribillos más que en los vocablos.

[3] *Gerardo Diego, «Actualidad poética de fray Luis de León» (1928), recogida en* op. cit., *pp. 25 y s.*



Los tres primeros versos repiten en su final la palabra «palabra» precisamente. Con ello se obtiene una rima monótona que aconsonanta con el quinto verso, derivación final de una palabra cortada, «labra», una especie de eco de «palabra» que retorna desde las simas de la imaginación del lector, y más aún del oyente.

Y en la última estrofa, también de cinco versos, en correspondencia exacta con la inicial, la rima de los tres primeros vuelve a basarse en las consonancias con «palabra». Cuando Polonio pregunta a Hamlet qué está leyendo, contesta el príncipe: «Palabras, palabras, palabras...» (acto II, escena II). Es cierto que los libros están compuestos de palabras, y que los poemas no son otra cosa que sucesiones de palabras organizadas conforme a unas reglas ordenadoras de su distribución. La palabra final puede ser la primera, y viceversa, en sucesión interminable, así como se hallan colocadas en los diccionarios de acuerdo con unas reglas.

La palabra creadora

Opinaba Bécquer en unos versos conocidísimos que aunque deje de haber poetas en el mundo «siempre/¡habrá poesía!» Toda la rima cuarta está dedicada a exponer una serie de elementos objetivos y subjetivos que en su criterio poseen caracteres poéticos. La tesis era aceptable para un poeta romántico, pero nunca la admitiría un poeta creacionista. Un amanecer será bello o colorista, pero sólo será poético si lo describe un poeta.

En consecuencia, la poesía depende de las palabras, puesto que es obra del lenguaje. Así lo afirmó Gerardo Diego en 1964 con toda seguridad: «Sin palabras no habría poesía, en el más recto y hondo sentido de la palabra 'poesía', y si decimos a veces que hay poesía en otras expresiones artísticas o manifestaciones de la belleza natural, es porque les atribuimos voluntad de palabra, de lenguaje, fabulación más o menos imaginaria, humanizada o inefable. Todavía no está claro por qué hay que añadir que con frecuencia hablamos o escribimos sin intención poética y es evidente que si poesía es siempre palabra, palabra no es siempre poesía. Luego el lenguaje poético existe y puede y debe diferenciarse del que no lo es y de hecho se diferencia»[4].

Al expresarse la poesía mediante palabras, el poeta puede simular que habla en vez de escribir. Así en este poema. La última palabra anunciada por su título está dicha, según se aclara en la estrofa inicial, «desde este labio que me vibra/desde este labio que me labra». La boca del poeta, con su labio inferior y superior, vibra y labra esa palabra final que está diciendo, en imagen comprensible de la escritura considerada como un diálogo con el lector.

[4] *Gerardo Diego, «El lenguaje poético en la actualidad», en el libro colectivo* Presente y futuro de la lengua española, *Madrid, Cultura Hispánica, Publicaciones de la Oficina Internacional de Información y Observación del Español, tomo I, p. 531.*



Y nos viene al recuerdo en seguida un soneto de sonetos, publicado primero en *Versos humanos* (1925) y después en *Alondra de verdad* (1941), con tantas variantes que se convierte en un poema nuevo. Titulado «Soneto mío», empieza así en la segunda versión: «Anhelante arquitecto de colmena,/voy labrando celdilla tras celdilla...».

El soneto es una colmena compuesta por catorce celdillas que el poeta debe labrar, en función de arquitecto. Aunque es un poema de corte clásico, el autor utiliza unas imágenes que se apartan de la realidad, desajustándola sin ningún escrúpulo. Pero ya no se asusta nadie de un simple trastueque de oficios.

Aquí el poeta ejerce de arquitecto para labrar el poema. Tres son, pues, los trabajos que se unifican para llevar a cabo la escritura en verso, en este caso de un soneto. En «Última palabra» es el labio del poeta el que labra al mismo poeta en su función de labrador de poemas, o de arquitecto de colmenas. El labio es el labrador, el palabrador del poeta y del poema, en una curiosa manifestación de identidad entre vida y poesía.

Un poema creacionista y un soneto se apoyan mutuamente para explicarse. Es que la forma es lo de menos, es la añadidura, un simple trabajo de labrador paciente. Lo otro resulta difícil de explicar, porque es lo que hace al poema ser poema, cuando está escrito por un poeta. Cuando el labio vibra y labra la poesía palabra a palabra. Así se reconoce al poeta en su oficio mejor.

En 1948 publicó Gerardo Diego un artículo sobre «Cervantes y la poesía», en el que destacó los caracteres que debe reunir el poeta, dependientes del arte y de la naturaleza. Los enumeró así: «Una naturaleza perfecta de poeta consta de muy complicadas y sutiles y difícilmente acordadas disposiciones del ánimo, del espíritu de la sensibilidad, del oído y de la lengua. Basta una sola cuerda desafinada para que el instrumento nos dañe y ofenda con su destemple y desequilibrio. Y ese nervio puede ser el de la afectuosa ternura, o el del ritmo respirado, o el de la vibrante energía, o el de la apasionada imaginación, o el de la gracia indecible, o el del misterioso silencio, o el de la rectora inteligencia que en anchuroso vuelo rodea y redondea el total edificio. Por eso hay tan pocos grandes poetas, ya que perfecto no hay ninguno»[5]. Como estamos de acuerdo, volvamos al poema.

Vida y muerte son creaciones

La segunda estrofa es más corta que sus compañeras. El primero de los tres versos que la forman rima con los anteriores, ya que termina en «abra». Es de señalar cómo se ha ido desintegrando la palabra sucesiva-

[5] *Gerardo Diego, «Cervantes y la poesía» (1948), en* Crítica y poesía, *pp. 74 y s.*

mente: es el final de los tres versos iniciales del poema, y tras un verso suelto se reduce a «labra», y en el siguiente a «abra», para decir: «La creación abre su abra».

En un poema creacionista es lógica esa alusión. Huidobro resumió su conferencia en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en junio de 1916, diciendo que la primera condición de un poeta es crear, la segunda crear, y la tercera crear. Por eso los oyentes le apodaron creacionista, y él adoptó el nombre. Gerardo Diego opina que al decir su última palabra la creación se abre por entero, es decir, se crea por la palabra, como relata el *Génesis*.

En la primera parte de *Imagen* (1922), titulada «Evasión», que después sería un libro independiente, se produce el paso del ultraísmo al creacionismo. En el poema «Creacionismo», precisamente, recomendaba Gerardo a sus compañeros: «... Hagamos nuestro Génesis. /.../ levantemos de nuevo nuestros mundos. / La página está en blanco». Versos que traducen la definición de Huidobro en su «Arte poética» de *El espejo de agua,* que es también resumen de la tesis creacionista: «El Poeta es un pequeño Dios».

Si en el *Génesis* se relata la creación del Universo por medio de la palabra divina, el poeta se diviniza en cuanto crea con su palabra mundos originales. De modo que la palabra está sacralizada como instrumento poético, al convertir en dios al poeta. Claro está que el poeta no crea la vida, sino imágenes de la vida, por lo que Gerardo Diego sigue diciendo en su poema: «La vida es lo que no es / la vida es antes y es después». Se entiende que es antes y después de la poesía, una vida preexistente y continuadora de los mundos inventados por el poeta según la fórmula creadora de Vicente Huidobro.

Por el mismo motivo asegura que «La vida es lo que no es», mediante la puesta en práctica de un juego de cualidades contrarias muy del agrado de Gerardo. Por ejemplo, cuando pretendió dilucidar al torero «El Cordobés», en el libro que publicó en 1966 con título centrado en quien por entonces era un escándalo taurino, lo definía diciendo que «no es lo que es, / es lo que no es», exactamente igual que la vida en este poema de 1952.

El verso siguiente mantiene la rima aguda de los dos precedentes, pero introduce una nueva visión contraria a la anterior: «La muerte crea y no lo ves», asegura. De modo que también existe una creación hacia la muerte, y no sólo hacia la vida, como estábamos suponiendo. Esa creación no se ve desde la vida, sino después de ella, según advertía en el verso anterior, porque está en el reino de la muerte. Lo que crea la muerte está muerto, es una creación negativa. En opinión del poeta católico es otra vida, la vida después de la vida, prometida por la religión.



La estrofa concluye con dos versos muy importantes para entender la poética creacionista de Gerardo Diego. El penúltimo está libre de rima, como sucedió en la primera estrofa, aunque hay una rima interna repetida que lo arropa, y el último continúa la rima aguda de los tres primeros: «Y mi poesía es mía mía / es tuya es suya es de los tres».

Advirtamos que en el verso anterior se dirigía a un interlocutor anónimo, cada uno de sus lectores: «La muerte crea y no lo ves», le decía. Ahora continúa el diálogo con ese lector, y le explica para quién escribe. Es costumbre de poetas señalar a quién o a quiénes dirigen sus versos, como si fuera posible elegir a los lectores, y no al revés. El pintor que organiza una exposición no coloca a la entrada de la galería un cartel advirtiendo a quiénes están dedicados los cuadros. El poeta escoge teóricamente a sus lectores. Gerardo piensa que su poesía es suya, del lector y de la muerte o vida eterna.

Para quién se escribe

Son unos versos muy importantes, que nos obligan a detenernos en ellos. Hasta la irrupción de los ismos se mantuvo una conexión discreta entre los poetas y los lectores. No es que hubiese una verdadera identificación de criterios, pero sí estaban armonizados los gustos de los artistas y su público. Las disonancias comenzaron con las primeras exposiciones de los impresionistas, que causaron la hilaridad y el rechazo de los espectadores, y con la aparición del naturalismo en la novela, considerado un delito por sus descripciones de la realidad humana.

La situación se complicó mucho más con los sucesivos ismos estéticos. En España, a finales del siglo XIX, se hubiese querido llevar a la hoguera inquisitorial a los naturalistas primero y a los modernistas después. Los criterios estéticos se mezclaban con los religiosos, como es costumbre en este país, y el resultado fue aberrante. Así se produjo el distanciamiento entre los escritores y los lectores. Bien es verdad que en España la poesía ha sido y es, y por ahora seguirá siendo, escasamente atractiva para el público, por más que se intente acercarse a él.

A consecuencia de esta situación, los escritores desdeñaron a los lectores, y en los años veinte incluso llegaron a provocarlos mediante espectáculos montados para insultar a los espectadores. Fue una devolución del desdén, incrementado con el desprecio que suponía hacer sentir al público la superioridad intelectual del escritor. Lo mismo se quiso hacer desde los libros, que ya no pretendían agradar a nadie, sino todo lo contrario.



De esta manera, en los años veinte se consolidó un arte de minorías que ignoraba por completo al antiguo destinatario teórico de sus realizaciones. Ante todo, se perseguía el rechazo popular. Por este motivo se lamentó Federico García Lorca del éxito alcanzado con su *Primer romancero gitano*, editado en 1928, que debido a ello fue primero y único, sin continuación posible.

El creacionismo no resultó una excepción en el desprecio popular. Precisamente su nombre viene de las burlas con que los espectadores acogieron una conferencia de Vicente Huidobro en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, recordada hace un momento: como insistió en señalar que la misión del poeta es crear, le llamaron creacionista como una mofa de sus intenciones. Pero él aceptó la denominación con orgullo, igual que hicieron los impresionistas y los cubistas y tantos otros. El público ignorante no puede ofender.

Todo este largo recordatorio histórico pretende subrayar la importancia de los tres versos que estábamos comentando:

> La muerte crea y no lo ves
> Y mi poesía es mía mía
> es tuya es suya es de los tres

Se lo asegura al lector, le explica que su poesía es del autor en primer lugar, y lo resalta con la repetición del posesivo, pero también es del lector, como al final será de la muerte. Por consiguiente, Gerardo Diego se comunica mediante el poema de una forma directa con su hipotético lector, y le anima a compartir la propiedad de sus versos, antes de su destrucción por la muerte.

Esto es lo insólito del poema. El autor solicita la participación activa del lector, concediéndole su mismo dominio. Y lo hace desde un poema creacionista, mediante un diálogo avanzado por el poeta. Se diría que Gerardo Diego dio aquí el primer paso hacia la reconciliación entre los artistas y el público, invitando al anónimo lector, incluso al hipócrita lector llamado por Baudelaire a disponer del poema. Al desdén típico de los ismos opuso aquí Gerardo Diego un afán de entendimiento. La humildad de su gesto se corresponde con la advertencia inmediata de considerar a la muerte dueña total de las cosas en su vacuidad infinita y segura.

Aparte de esta concesión que rompía el distanciamiento habitual entre el poeta y el lector, hemos de tener en cuenta que abre la posibilidad de diversas interpretaciones del poema, tantas como lectores. Se trata de una cuestión debatida siempre que se comenta la escritura debida a los ismos. Sin embargo, ya los comentaristas de Góngora discrepaban al analizar sus versos, aportando explicaciones contrapuestas. Más discutida es la postura de los ismos.



De acuerdo con la afirmación hecha en esos versos, concediendo al lector la coparticipación en la propiedad del poema, no cabe duda de que dependerá del lector su interpretación, y que será tan exacta como la del autor. Si todos los ismos en general dieron primacía a la capacidad inventiva del autor para expresarse, con más motivo se le exige al creacionista: su obligación es crear mundos propios. Cada creacionista posee, por tanto, su mundo personal.

El lenguaje de los ismos depende de la experiencia del autor. Carece de unas referencias a situaciones conocidas o traducibles de la realidad inmediata, como sucede en los versos de Góngora. Los ismos tenían como fundamento distorsionar la realidad, precisamente, por lo que reverenciaban lo insólito, que era inventado para la ocasión y no se aplicaba más que en ella.

Por consiguiente, el lector carece de referencias inmediatas que le hagan comprensible el texto. Necesita leerlo desde su peculiar situación, amparado por su cultura y disponibilidad de aproximación al mundo del autor. Siempre en el supuesto del afán por conocer la obra, pues en otro caso no tendría sentido.

Gerardo Diego asume en el poema esa obligación del lector, y le ofrece su colaboración, dándole entrada en los versos. Lo que entienda el lector será tan válido como lo que dijo el autor. Por el mismo motivo, habrá tal vez tantas interpretaciones como lectores, y todas serán aceptables. Debía ser Gerardo Diego, puente entre la vanguardia y la tradición, quien hiciese la oferta al lector para romper el distanciamiento.

Última palabra creacionista

Llegamos así al final del poema, una estrofa también de cinco versos. Los tres primeros repiten la rima inicial, con la palabra como eje, y los dos últimos son un pareado, como suele ocurrir en las estrofas clásicas. Al final se vuelve al comienzo, como en una creación continuada donde muerte y vida se suceden ininterrumpidamente. Es la representación de la eternidad.

Se renueva el tercer verso del poema con el añadido de una conjunción, para resumir cuanto queda dicho, insistiendo en lo anunciado ya en el título: «Y ésta es mi última palabra». ¿Cuál es, pues, la última palabra de Gerardo Diego? El verso siguiente aclara cuáles no son, palabras mágicas que abren la puerta a los misterios: «cábala no ni abracadabra», confirma a su lector en el diálogo poético que es siempre un monólogo. ¿Cuál es, por consiguiente? Ha de ser una palabra sencilla, cotidiana, empleada por



todos, dado que su poesía es también la del lector. Sigamos leyendo para encontrarla.

La segunda estrofa, la más corta del poema, con sus tres versos, queda resumida en el tercer verso de la estrofa final. Repárese en la importancia del número 3 en un poema que tiene al 9 en su misma base simbólica. Si antes dijo que «La creación abre su abra», ahora añade que la palabra creadora tiene una misión: «la de estos labios barra abra».

En ese abra que barre la palabra poética sitúa el romper de las olas del mar y también la desembocadura de sus poemas. Hemos llegado al mar, «que es el morir», según aclaró Jorge Manrique en sus *Coplas*. Gerardo Diego considera la limpieza del abra como el punto donde van a desembocar sus poemas, a la manera de los ríos. La imagen cuenta con una esplendorosa tradición, y es fácilmente comprensible. La última palabra se dice en el momento de la muerte, se escribe cuando los poemas se pierden en el mar.

¿Cuál es, en resumen, la última palabra de Gerardo Diego? Ahora ya lo sabemos: es la palabra «palabra». Gracias a la palabra son posibles la revelación y la demolición, el origen y el fin. La creación de la vida se debe a la palabra, y la muerte es una creación de otra vida distinta. La palabra es el todo que termina con la nada. Mediante la palabra es posible la materialización de la poesía, y a través de ella se comunica a todos los seres, incluso los que todavía no existen, el mundo creado por el poeta. El creacionismo sería impensable sin la palabra.

En un poema de *Imagen* titulado «Ángelus» definió lo que es la vida utilizando un verso alargado por medio de amplios y espaciados blancos entre cada palabra: «La vida es un único verso interminable», aunque debe suponerse que el verso se termina cuando acaba la vida. El verso se compone de palabras, de modo que mientras hay palabras hay vida. Y en efecto, en sus últimos años Gerardo se estaba quedando mudo, hasta desembocar en esta mudez total de su muerte.

Sin embargo, las palabras de los poetas no desaparecen de la tierra, porque están recogidas en sus libros, y ahora también por otros medios de grabación. Por eso, la palabra permite la eternidad del poeta entre los hombres que siguen leyendo sus versos. Fue este descubrimiento capital el que modificó la poesía de Juan Ramón Jiménez, precisamente desde su libro *Eternidades* (1918). Gerardo Diego pudo heredar ese convencimiento, y describirlo en este poema final de *Biografía incompleta*.

Poesía, vida y muerte son una trinidad que se reduce a una palabra, la palabra por excelencia, la última palabra. El poeta justifica su vida mediante la poesía, con la que se mantiene perdurable después de la muerte. Por ello, merece la pena investigar cómo es la palabra del poeta,



la que representa su poética. En el caso de Gerardo Diego, como hemos visto, se da una coherencia absoluta de su fe creacionista con su fe religiosa, porque para él, como para Juan Larrea, la poesía era una religión.

Definición de la poesía

Al terminar el comentario sobre el poema «Última palabra» parece necesario advertir que en el creacionismo son injustificables las interpretaciones académicas. Se ha dicho antes que cada lector puede y debe juzgar los poemas a su manera, la que más le guste o le convenga. Los ismos predicaron el libre examen y rechazaron las versiones canónicas, en su decisión de reformar los idearios estéticos vigentes en Europa desde Aristóteles.

Estas apreciaciones de un lector que se declara partidario incondicional del poeta y de sus teorías, no han pretendido más que descubrir el método de composición creacionista o creadora de un poema de Gerardo Diego. El sistema es semejante en todos. La norma directriz es flexible en el creacionismo, desde una base sustentadora incuestionable: hay que crear cada verso del poema.

Por otra parte, la poesía no admite explicaciones. Ni siquiera se ha conseguido nunca definir con exactitud qué es la poesía. Sin embargo, en el lenguaje corriente suele calificarse un paisaje o un baile o un sonido como poético. Si se pidiera a quien se expresa así que razonara sus motivaciones para establecer esa valoración, es muy probable que no acertase a responder.

La única definición aceptable de poesía podría ser ésta: «Poesía es lo que escriben los poetas con voluntad de escribir poesía». Es vaga e inconcreta, porque obliga a buscar la definición de poeta, que ha de ser ésta: «Persona que escribe poesía con voluntad de hacerlo». En consecuencia, poco hemos logrado saber de cierto acerca de una cuestión que Bécquer resolvió fácilmente al contestar la pregunta de una mujer de ojos azules: «Poesía... eres tú». Pero a nosotros no nos sirve, aunque nos guste la rima, porque es verdadera poesía. Y lo es porque está escrita por un poeta con voluntad de escribir poesía.

La poesía que escriben los poetas se materializa en los poemas. Gracias a ellos disponemos de unos objetos estéticos firmes, a diferencia de toda la inconmensurable belleza de las cosas y de los sentidos, que es intangible. Sin embargo, muchas personas aseguran conocer mejor la poesía de un paisaje que la de un poema, alegando que no comprenden lo que quiso decir el poeta.

Pero el poeta no quiso decir más que palabras. Y las colocó en el poema para que el lector las reconociese como suyas, para que se identificase con



ellas y con el poeta. No hay nada que explicar a nadie, porque cuando un poema se interpreta pierde su carácter poético. Los comentaristas de Góngora destrozaron sus poemas con la mejor intención, al traducirlos al lenguaje vulgar para que los entendiese todo el mundo.

Era innecesario, porque ni todo el mundo lee poesía ni la poesía se conserva en la expresión vulgar. Como aseguró Mallarmé, la función del poeta consiste en dar un sentido más puro a las palabras de la tribu. La pureza no es otra cosa que exactitud, saber expresar la palabra decisiva en el momento oportuno. El lector que no esté capacitado para entenderla en el poema, nunca logrará alcanzar su sentido poético, por mucho que se le razone sobre ella.

No hay nada que explicar, sino que sentir o consentir con el poeta, aprovechando esa invitación que hacía Gerardo Diego al lector en uno de sus poemas menos fáciles, pero más sentidos, porque constituía su testamento poético.

Nos legó su última palabra cuando todavía se hallaba en pleno uso y disfrute del lenguaje. Nos dijo cómo hay que laborar con las palabras para componer el poema. Y nos confió su fe en la poesía, para que la compartiéramos con él en la lectura, como hemos hecho ahora.

Arturo del Villar



Gerardo Diego, músico y poeta

En una de las pocas entrevistas concedidas por Gerardo Diego con motivo de su noventa aniversario, el poeta santanderino, al que nunca le gustó figurar públicamente, señalaba la importancia de la música en su vida: «La música es una necesidad de mi vida, la forma más mía, más natural de experiencia dentro del arte». Tales palabras podrían servirnos de hilo conductor dentro de una variada trayectoria poética en la que tradición y novedad van haciéndose cada vez más convergentes hasta fundirse en un solo camino.

Pues tal vez convenga empezar recordando que Gerardo Diego, dentro de la época renovadora de las vanguardias, fue ganado a los catorce años para la poesía por la lectura de Rubén Darío, cuya personalidad literaria le sedujo ante todo por la musicalidad de sus versos. Leyendo a Darío, aprendió a amar el ritmo, a sentir y a expresarse musicalmente[1].

Desde los pitagóricos la música se ha venido percibiendo cada vez más como integración, como un alma inaugurando una forma, y esta intuición ha acompañado a Gerardo Diego a lo largo de su dilatado periplo. Si ya en sus libros juveniles *El romancero de la novia* e *Iniciales*, cuya escritura pertenece al período que va de 1917 a 1920, el poeta recurre una y otra vez a la música, es porque ésta, en su continuo fluir, le da el impulso necesario para ir más allá, para soñar lo imposible («La novia imposible y soñada», como se dice en la composición «Los poetas saben»), que es el lenguaje de la poesía. Música y poesía han ido siempre unidas, aunque el mundo haya perdido cada vez más el ritmo natural del que dependía la armonía cósmica, y a eso tiende la palabra, a recuperar la armonía íntima de cada ser.

Con la llegada del creacionismo, efímero movimiento en torno al cual se asociaron poetas como Larrea, Vallejo, Diego y Huidobro, y que tuvo más

[1] *Para comprender el cambio de sensibilidad artística que supuso la poesía modernista, que no sólo se limitó a la experimentación métrica, sino que también buscó despertar la emoción del lector mediante el sentido rítmico del verso, véase el estudio de Alberto Julián Pérez,* La poética de Rubén Darío, *Madrid, Orígenes, 1992, sobre todo el cap. 3, significativamente titulado «Percepción y musicalidad» (pp. 113-128).*



o menos consistencia entre 1920 y 1930, el poeta aparece como creador absoluto («Debemos crear», afirma Huidobro) y el poema como espacio autónomo en el que la imagen es capaz de crear por sí misma un mundo nuevo, de revelar al hombre en su integridad. Así, la función analógica de la imagen múltiple, mediadora entre dos mundos, resulta especialmente reveladora en *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924) y *Limbo* (1951, aunque escrito entre 1919 y 1921), libros unidos entre sí por un mismo fondo creacionista. Dentro del programa poético en que *Imagen* consiste, visible en poemas tan significativos como «Evasión», «Creacionismo», «Gesta», «Ángelus», «Estética», Gerardo Diego trasciende las referencias creacionistas y las convierte en algo interior. En *Imagen* existe un clima estético, musical, que se hace sentir y es el que anima y confiere unidad a la obra, que es toda ella una secuencia de trozos sonoros, tratados como acordes independientes y autónomos. Si en el poema «Evasión» se recurre a la música para superar los límites del lenguaje («Y un asirse y plegarse / a la *música hermana* / para bienorientarse / en la libre mañana»), en «Estética», dedicado precisamente al maestro Manuel de Falla, el poeta recurre de nuevo a la relación de música y poesía para acoger la totalidad en el espacio neutro del poema.

Estética

Estribillo   Estribillo   Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso
se asciende hasta el Parnaso
Yo no quiero las alas de Pegaso
Dejadme auscultar
el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro

Estribillo   Estribillo   Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Dentro de su perfecta circularidad, pues el poema empieza y acaba de la misma manera, la voz del poeta mezcla tradición y vanguardia. Esa va a ser su *estética*. La disposición tipográfica de los espacios en blanco, que *dibuja* la continuidad del canto, como sucede en el extenso poema autobiográfico «Gesta», donde la analogía entre los arcos del acueducto y los espacios en blanco del poema, sirve para aproximar la vida y la muerte; la reiteración de idénticas estructuras sintácticas («El canto más perfecto es



el canto del grillo») y la aparición del símbolo unificador del agua en la parte central del poema («Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye la fuente») se combinan entre sí para sugerirnos la armonía, la fluidez del ritmo musical. Y es que el ritmo brota del universo y el poeta debe escribir en consonancia con este ritmo universal, trabajar con la música del agua. Pues desde el *Rig Veda* el lenguaje debe estar lleno de agua y la palabra poética, lo mismo que el agua, solamente se reconoce en su fluir[2].

Como fruto directo del creacionismo, pero ya abierto a la atmósfera surrealista, surge *Manual de espumas* (1924), cuyos poemas fueron escritos en la costa cantábrica durante el año 1922 y en los que se advierte ya un cambio de estética. Sin abandonar la experimentación lúdica de *Imagen,* que lleva a una liberación de la fantasía, los juegos visuales se reducen ahora considerablemente, la distancia entre las imágenes yuxtapuestas es menor, y el tono del poema se hace más uniformemente vital. A un mundo ideológico y fragmentario, la imagen múltiple opone su función unificadora. En este sentido, la poesía linda con la pintura cubista, pues como ésta realiza la fusión de formas diversas, de temas distintos, dentro de un mismo poema. No es aquí el lugar para extendernos en la exaltación de la imagen, que arranca de Baudelaire y alcanza su punto culminante en poetas como Pierre Reverdy y André Breton, pero sí recordar que la teoría creacionista de Huidobro deriva, en gran medida, de la pintura cubista, donde la obra de arte deja de ser una simple representación del mundo para convertirse en una realidad autónoma. De la concepción del cuadro o del poema como organismo autónomo, deriva el dominio entre sus partes, es capaz de alojar la realidad y de identificarse con ella.

Una lectura minuciosa de los poemas más significativos de *Manual de espumas,* donde la *deformación coherente* de los materiales artísticos persigue un retorno al verbo original, revela que la imagen múltiple está dispuesta a saltar por encima de lo real. En efecto, el mérito de poemas como «Primavera», «Canción fluvial», «Rima», «Otoño», «Noche de Reyes», «Bahía», «Vendimia», «Nieve», «Nocturno» y «Espectáculo», reside principalmente en iluminar una relación oculta. Por eso, en el poema «Vendimia», el compás musical tiende a la vez a decir lo expreso y lo implícito en el poema, a cantar simplemente la armonía en los límites de lo posible.

Vendimia

Leñador del ocaso
que perfumas los astros a tu paso

Guarda bien el compás   buen leñador
y ten piedad del sol caído
único salvavidas del rubio nadador

[2] *La aspiración de la palabra a la forma musical, que tuvo un amplio desarrollo en el romanticismo alemán, pasó después al simbolismo y de ahí a los diferentes vanguardismos. El propio Gerardo Diego, tal vez siguiendo a Rubén Darío, escribe: «Con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de imágenes múltiples». Citado por Gloria Videla,* El ultraísmo, *Madrid, Gredos, 1963, pp. 108-109.*
En cuanto a los medios expresivos más específicamente creacionistas, tales como el ideograma, la imagen múltiple, las imágenes tipográfico-visuales y la ausencia de puntuación, pueden verse los estudios de Ricardo Gullón, «Gerardo Diego y el creacionismo», Ínsula, *354 (1976) 1 y 10; Arturo del Villar, «Gerardo Diego, poeta creacionista»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *361-362 (1980), 152-169; y L. Bernal Salgado,* Gerardo Diego y la vanguardia hispánica, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.*



Guarda bien el compás
pero no cantes jamás

Canción bajo los árboles sin sangre
y frente al mar de luto
En el parque hay un árbol desleal
y mi poema en flor ya se ha hecho fruto

Leñador musical
Tu canción la ha aprendido mi loro pasional
y a su medida justa desfilan los minutos
Quién no sabe el secreto del color
Rasgar la túnica del viento
y arrancar del humo póstumo
la fruta del amor

Pero tú leñador de las estrellas
no derribes sus hojas sobre el mar
que cuando el sol rescate la antigua primavera
Se han de secar tu brazo y tu cantar.

El momento escogido por el poeta es aquí el instante suspendido del crepúsculo que anuncia el final de un ciclo y la formación de otro nuevo. Ese instante es el que encierra el compás musical, que se convierte en el símbolo de la medida cósmica y evoca el papel del arquitecto celeste, desde Vishvakarma en el *Veda* hasta el Gran Arquitecto del universo masónico, pasando por el Dios Arquitecto al que canta Dante en el *Paraíso* (19, 40-42) y por el hermoso dibujo de William Blake, titulado *El Anciano de los Días mide el tiempo,* que aparece tendiendo hacia el mundo un inmenso compás. El lenguaje del poema, con los procedimientos tipográficos del espacio en blanco («Guarda bien el compás buen leñador») y el desplazamiento del verso («Leñador musical»); la reiteración de idénticas estructuras sintácticas en posiciones equivalentes («Guarda bien el compás»); el valor figurativo de los adjetivos («*buen* leñador», «*rubio* nadador», «árbol *desleal*», «leñador *musical*», «Mi loro *pasional*»), que aparecen marcados por la subjetividad, y el lenguaje simbólico («el ocaso», «el compás», «el árbol», «el viento», «las estrellas», «el mar»), no hace más que asociar, en el instante del poema, música y poesía en un mismo intento de acotar la totalidad de la armonía cósmica. En realidad, todo el poema se reduce a una súplica del poeta a ese arquitecto celeste «Guarda», «ten piedad», «no derribes»), para que su canción no sea dicha («pero no cantes jamás») y todo discurra en íntima armonía («y a su medida justa desfilan los minutos»). Nos hallamos, pues, ante un poema de carácter amoroso, en el que la imagen analógica del compás musical sirve para crear imaginativamente lo imposible o lo irrealizable. Pues el poema es el único espacio en que encarna lo imposible[3].

[3] *La influencia de los intentos renovadores de la vanguardia, el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo, sobre los poetas del 27, sólo es posible comprenderla a partir de la lectura directa de los poetas vanguardistas, Reverdy, Tristan Tzara, Marinetti, y de su publicación en la revista* Ultra, *donde el poeta santanderino también colaboraba. El propio Gerardo Diego, con motivo de la muerte de Juan Gris, en 1927 escribió: «La dedicatoria de los* Poemas árticos, *de Huidobro, a Juan Gris y Jacques Lipchitz (el escultor del cubismo), recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón de Francia, deja entrever cómo de aquellas conversaciones estaba naciendo la conciencia de un nuevo sentido del arte, confusamente presentido y deseado ya, pero nunca clara, sistemáticamente expuesto y ensayado hasta las obras de esos artistas durante los años de la guerra», ensayo recogido en* 28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta, *Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1975, pp. 86 y sigs.*



La revolución creacionista, a pesar de su brevedad, fue la vía que Gerardo Diego necesitaba para que su poesía ganase en amplitud. Sin salirse de la atmósfera vanguardista, el poeta santanderino obtiene toda la libertad para redescubrir toda la poesía del pasado, próxima o remota, desde ángulos nuevos. En el arduo esfuerzo hacia el logro de su personalidad poética, los poemas de *Versos humanos* (1925), nacidos de la proyección anímica, revelan la mutua fidelidad del hombre y su creación. Ciertamente, la introspección presidida por la música es la que da aquí forma a los poemas y éstos, conjugando sentimiento y composición, atienden a la expresión de vivencias espirituales. Porque la verdadera música, al conectarnos más allá de lo individual con el ser del mundo, es de naturaleza implícitamente espiritual. Tal vez debido a esta arquitectura musical, en la que cada sonido ocupa el lugar exacto que le corresponde, lo mejor del libro resida en los «Sonetos», como «El ciprés de Silos», donde la inmersión estética va unida a la intuición espiritual, y en las «Canciones», dotadas de un impulso trascendente en el que siempre se respira humanidad. Así acontece con la que lleva el núm. 21, donde la música se funde y entrelaza con el acto de creación.

Mujer de ausencia,
escultura de música en el tiempo.
Cuando modelo el busto
faltan los pies y el rostro se deshizo.
Ni el retrato me fija con su química
el momento justo
en la infinita melodía.
Mujer de ausencia, estatua
de sal que se disuelve, y la tortura
de forma sin materia.

El impulso creador nace aquí de una situación irreal, que se hace necesaria como medio de acceso a lo real. Y esta realidad, para ser gozada, tiene que haber sido antes sentida en su privación. De ahí que el poeta, ser ávido de realidad y que vive con la angustia de su ausencia, devuelva la palabra al silencio, para que recupere su condición creadora.

Si el arte se revela como la nostalgia de un tiempo perdido y la poesía, como la forma que mejor refleja esa nostalgia, entonces la palabra poética, para decirlo todo, tiene que terminar en el silencio. Porque en poesía lo primero que se hace visible y operante es la destrucción. Desaparece, pues, la figura humana y su vacío aparece lleno por la música, arte de la relación. Forma es modo de expresarse, pero también diseño y estructura orgánica. Si leemos con atención el poema, nos conmueve la angustia del poeta («y la *tortura* / de forma sin materia») por dar forma a esa «Mujer



de ausencia», que unifica el poema y de la que dependen directamente una serie de metáforas apositivas, «escultura de música en el tiempo», «Es un silencio muerto / en la infinita melodía», «estatua / de sal que se disuelve», que ponen de manifiesto la asociación de música y poesía en el proceso creador. Ante la imposibilidad de las artes plásticas, más apegadas a la realidad de este mundo, de devolvernos la inocencia de la palabra, el poeta no duda en entregarse al silencio de la música, centro desde el cual es posible poseerlo todo, sin perderlo ya más. Vibración rítmica de la música que, habitando en la palabra, genera una extensión cósmica ilimitada en el espacio trascendido del poema. Y es que la música, aunque sea un lenguaje que el hombre no comprende en su totalidad, es la que, en su abolición de las formas, más nos aproxima a la inocencia primera. Lo fundamental es aquí, por tanto, la *mediación* del ritmo analógico que rige «la infinita melodía» del mundo, la fluidez que deja en la escritura poética[4].

A partir de 1925 lo visual va cediendo cada vez más ante lo musical. De este año data el importante ensayo de Ortega *La deshumanización del arte*, donde se advierte una voluntad de destrucción de las formas, que afecta a todo el arte europeo. Es también el momento en el que Gerardo Diego, consciente de esta destrucción creadora, vierte la materia creacionista en el molde tradicional. Fruto de ello será su *Fábula de Equis y Zeda* (1932), cuya peculiaridad radica en haber compuesto musicalmente una prodigiosa realidad verbal a partir de un argumento ya conocido desde Ovidio y Góngora. El poeta, convertido en «arquitecto», utiliza la flexibilidad de la sonata, en sus tres elementos de apertura o exposición, intermedio o desarrollo, final o recapitulación, para desplegar toda su imaginación creadora. En el primer movimiento rápido («Exposición»), el arpa sirve para fundir el cielo y la tierra, para facilitar el acceso al otro mundo («Y mientras van glisando los secretos / de confesión por brazos y por ríos / e ilumina los triples parapetos / la batería gris de los rocíos / su barba el arquitecto abre y bifurca / y a bordo de ella costas de *arpa* surca»).

En el segundo movimiento lento de la parte central («Amor»), el sonido de la mandolina, asociado a la palabra poética, es el que salva de la muerte al instante del amor vivido por Polifemo y Galatea («Yo extraeré para ti la presuntuosa / raíz de la columna vespertina / Yo en fiel teorema de volumen rosa / te expondré el caos de la *mandolina* / Yo peces te traeré —entre crisantemos— / tan diminutos que los dos lloremos»). De nuevo es la destrucción creadora de la palabra («el caos de la mandolina») la que permite unificar vida («peces») y muerte («crisantemos») en un solo instante.

En el tercer movimiento rápido, en clara «pendiente» hacia la muerte («Desenlace»), la música del *laúd*, que a su vez incluye toda música, hace

[4] *El simultaneísmo de Gerardo Diego, que combina vanguardia y tradición, es hermano de la heteronimia, que surge con el simbolismo, en el tránsito del siglo XIX al XX. Véase la conferencia de Carlos Bousoño, «Gerardo Diego y Vicente Aleixandre», recogida ahora en la segunda parte de* El legado cultural de España al siglo XXI, *Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 247-259.*
En cuanto al análisis de Versos humanos *(1925), además del estudio de Miledda C. D'Arrigo,* Gerardo Diego, Il poeta di Versos Humanos *(Turín, G. Giapicheli, 1955) y de la Introducción de M. Arizmendi a su edición de* Manual de espumas, Versos humanos *(Madrid, Cátedra, 1986), es necesario tener en cuenta alguna de las aportaciones más recientes como* Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego, *Edición de Bernardo Pérez, Valencia, Albatros, 1989.*



posible el abandono de lo vivido y el contacto con la armonía de la naturaleza («Piedad de asfalto atardecer de lona / sollozo sin pistola abandonado / En mi ciudad trasciende una persona / a imán entre violetas olvidado / Todo el paisaje está si lo sacudes / dulcemente podrido de *laúdes»)*, de modo que la música implica considerar el universo como un sistema interrelacionado y armónico, por eso los tres movimientos de la sonata desembocan en ese círculo del final («Oh cielo es para ti su rueda y rueda / Equis canta la una la otra Zeda»), donde la rueda como emblema del devenir cíclico nos recuerda las palabras de Heráclito: «Armonía en la diversidad, como el arco y la lira». La flexibilidad musical de la sonata, en sus tres movimientos, sirve aquí para darnos una visión del mundo donde ya no existen los dualismos y donde creador y creación son una misma cosa[5].

Los siglos XVII y XX han sido sin duda los más importantes para la poesía española, tal vez porque en ellos el poeta se interesa por cuanto le rodea, sin hacer diferencias entre lo humano y lo divino, y porque para él la poesía, más que por los temas tratados, tiene su razón de ser en la forma de expresarlos. Después de haber alcanzado esta visión unitaria y comunicante de las artes con la experiencia vanguardista, la voz del poeta quiere decir lo absoluto, adentrándose y aligerándose en los sonetos de *Alondra de verdad* (1941) y *Ángeles de Compostela* (1961), dos libros mayores en la trayectoria poética de Gerardo Diego, por su rigor y contención extremas. En cuanto al primero, no es casual que el poeta santanderino acuda al símbolo unificador de la alondra, síntesis de canto y vuelo, y a la tensión inventiva del soneto para crear un clima poético-musical, en el que la disposición rítmico-melódica de la frase y del verso potencian esa distancia ideal con la que sueña el poeta. Porque lo cierto es que esa necesidad de vuelo, de trascendencia que es trasparencia, está ya presente en el poema inédito que arrancaba del título mismo («Alondra de verdad quién te dio alas / quién la música azul y robas / música que flotaba en mis alcobas / alas que navegaban por mis alas»), donde esa «música azul», expresión de lo absoluto ya desde Novalis, es la que marca el tono en esta colección de sonetos. En ese aire sutil, donde se dibuja el vuelo de alondra, habría que situar los mejores poemas del libro, «A Beethoven», «Insomnio», «A Roberto Schumann», «Alondra de verdad», «Revelación», «Bahía natal», «Cumbre de Urbión», «Amor», «A Franz Schubert», «Antípodas», «Sucesiva», «Viaje en globo», en los que nos sorprende la suave ligereza del ritmo y el momento emotivo queda realzado con la modulación. Así, en el soneto «A Roberto Schumann» donde, gracias al ritmo, la escucha se convierte en creación poética, la melancolía halla su adecuada expresión en la estructura musical del verso:

[5] *A diferencia de otras obras,* La Fábula de Equis y Zeda *(1932) no ha sido una de las más estudiadas por parte de la crítica y, sin embargo, se da en ella la deseada unión del conceptismo del siglo XVII y del creacionismo. Con esta obra, Gerardo Diego construye, tal vez sin proponérselo, una escritura total que va en aumento en todo lo que viene después. Si la* Fábula *ocupa en la poesía española del siglo XX un lugar de excepción, es porque a su experiencia del lenguaje, con la mezcla de fantasía y rigor, geometría y velocidad, rompe los límites del discurso y nos sitúa en una totalidad sin fin. Bajo el signo de un solo movimiento musical, Diego reúne en el verso la totalidad de las formas literarias. Para esta revelación de crearlo todo, véanse los estudios de Arturo del Villar,* La poesía total de Gerardo Diego, *Madrid, Los Libros de Fausto; y mi artículo «Gerardo Diego y la búsqueda de la totalidad»,* Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, *núm. 14, 1991, pp. 257-297; y recogido ahora en* Poetas del 27, *Universidad de León, 1993, pp. 193-247.*

A Roberto Schumann

Compadéceme tú, que entre frutales
estrellas del azul, castos claveles,
arpas de fuego, gustas, tocas, hueles,
miras, escuchas, cantas... Esponsales

—escuchas, cantas— sobrenaturales
te ciñen para que en sus ondas fieles
—oh, celeste impaciente— te consueles
de haber vivido en límites reales.

Compadéceme, pues, ahora que alcanzas
tu fugitiva música, y contigo
la ocultas, y tus brazos —ya— la gozan.

Yo, arrebatado de desesperanzas,
música tuya adentro sigo y sigo
y no sé si mis dedos —ay— la rozan.

Escuchar es una actitud religiosa, pues establece una relación con el Otro, y lo que hace la palabra poética es forzar la escucha. Entre los románticos, de Schumann a Debussy, se establece una zona de contacto entre la música y el lenguaje, un lenguaje musical cuya función es impedir la diferencia y mantener una relación metafórica con lo absoluto. Si la música romántica canta al cuerpo unificado, al amor-pasión que no conoce distinciones, es natural que se produzca en la más profunda intimidad. Por eso aquí, a nivel expresivo, los varios guiones o paréntesis, cuya ruptura en la entonación sirve para introducir un cambio de sujeto gramatical («—escuchas, cantas—»); el predominio de la función apelativa, que se revela en el uso del indicador de segunda persona, tú y sus variantes sintácticas, tanto por lo que hace referencia a la reiteración anafórica del imperativo («Compadéceme tú») y vocativo («—oh, celeste impaciente—») como a la frecuencia de formas verbales en segunda persona («gustas, tocas, hueles, miras, escuchas, cantas, alcanzas, ocultas»), las cuales tienen la finalidad concreta de superar el tiempo. De hecho, la actitud comunicativa no excluye aquí la expresiva, y todo el poema se nos presenta como una invitación a pasar por esa experiencia límite del músico alemán («te consueles / de haber vivido en *límites reales*»), que aluden a lo esencial y en los que es posible alcanzar «tu *fugitiva* música», con la que el artista rompe con el mundo y termina en un más allá donde se confía a lo absoluto. Tal vez con la música romántica, y de modo especial en la música íntima de Schumann, se realice plenamente la experiencia de cuanto queda por alcanzar, la posibilidad de serlo todo[6].

[6] *Cuando Roland Barthes habla de Schumann como «el músico de la intimidad solitaria» (Vid. su ensayo «Amar a Schumann», en* Lo obvio y lo obtuso, *Barcelona, Paidós, 1986, pp. 286-291), está aludiendo a ese punto de la experiencia límite, la que Georges Bataille llamó más tarde «la experiencia interior», que reduce el mundo a un término absoluto y compromete a todo el ser. Para esta experiencia límite, que está fuera de todo y que es característica del lenguaje poético-musical, véase Maurice Blanchot,* El diálogo inconcluso, *Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, pp. 329-369.*



Después de haber escuchado el canto de la alondra, cuyo alto vuelo le va a acompañar siempre, el poeta sabe retener el ritmo del conjunto, ese sabor o fragancia que perdura, dándonos una experiencia de amor compartido en los poemas de *La sorpresa* (1943) y un efecto fundamentalmente estético en los de *Hasta siempre* (1949), libro que no es simple trabajo ocasional y aislado en la dilatada trayectoria de Gerardo Diego, sino que responde a una lenta formación, a una madurez que pretende articular la emoción con esa expresión refinada que caracteriza a toda su producción poética. Desde el poema «Versos humanos», al final del cual se anuncia todo un programa poético («Todo mi estremecido sentimiento / *he de enhebrar* en ese verso puro. / Sea vuestra amistad propicio viento / para esta nave mía hacia el futuro»), hasta la composición «Dicen que ya estoy maduro», donde el ritmo ofrece una conexión con el universo («Dicen que ya estoy maduro / y hasta debe de ser cierto, / que a las dos de la mañana, / mientras dibujo estos versos, / cierro los ojos y escucho / cómo florece el silencio, / cómo presiden los ritmos / el sosiego de lo eterno»), de nuevo es la música, forma de las formas, la que en su fluidez es capaz de acoger todas las dimensiones. Aquella unidad de lo ideal materializada en el ritmo, que era objeto de intuición al final del poema «Verdad», de *La sorpresa* («Qué realidad la rima / con sus hondos misterios. / Qué verdad la poesía / rimando nuestros cuerpos»), se plasma ahora en el poema «Cifra», donde lo poético-musical ha llegado a su máxima trascendencia y se ha formulado teóricamente

Cifra

*B*endita el ave que vuela
*I*ntegramente y sin roce,
*B*alanza de pena y goce.
¡*A*lma mía!, en mí nivela.
*J*amas viola la cancela
*Ú*ltima del paraíso.
*A*nte el límite indeciso,
*N*egándose en pliegue y pliegue,
*R*ompe el vuelo. Y nadie llegue
A tentar ave en aviso.

*M*aravíllate, poeta,
*O*rillas del lento empeño.
*N*oble soñador, tu sueño
*J*aula te erige secreta.

*I*ntrodúcete, interpreta
*M*ejor que otro augur sublime
*E*sa música que gime
*N*ítida y sus giros teje.
*E*scucha. Canta Tú: el eje.
Zumo de Dios, en ti exprime.



En *L'art romantique,* Baudelaire nos dice: «Las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios hizo al mundo como una totalidad compleja e indivisible». De acuerdo con el pensamiento romántico, Gerardo Diego concibe al poeta como *interpres secretorum* y a la palabra poética como revelación de algo que no está ahí dado. Decidido a seguir el vuelo de la alondra, el poeta se interna en «esa orilla de la muerte» que es el sueño («*N*oble soñador, tu sueño / *J*aula te erige secreta»), penetrando en su interior («*I*ntrodúcete») para descifrar («interpreta) mejor «esa música», que tiende por naturaleza a la unidad. Por eso, al final, convertido el poeta en eje del Universo («Tú: el eje»), es capaz de expresar el mundo misterioso y trascendente («Zumo de Dios, en ti exprime»), que la palabra poética, en su aproximación a la música, tiene que iluminar y forzar. Siempre a la búsqueda de lo absoluto, el poeta recurre a la música, «cifra» o clave del mundo, para formular lo inefable, para comunicar lo esencial. Dado que el universo es un *documento cifrado,* el poeta debe ser un vidente y su palabra estar abierta a lo trascendental[7].

Una vez que los límites han sido anulados por el canto de la alondra, el amor se abre a lo absoluto por la música. Esta interdependencia que ya encontramos en los sonetos de *Alondra de verdad,* libro de amor cuya lectura revela una oscilación desde la imposible unión con la amada hasta la fusión total con ella, no hace más que acentuarse en los libros que configuran el ciclo amoroso: *Amazona* (1955), *Amor solo* (1958), *Canciones a Violante* (1959), la amplia *Glosa a Villamediana* (1961) y *Sonetos a Violante* (1962), en los que el lenguaje musical empapa el sentimiento erótico hasta el punto de que ambos se identifican. La marca de la poesía crea aquí una semejanza entre amor y música en virtud de su origen común: la relación con lo sagrado. En función de esa relación sacra donde domina siempre la mujer, objeto religioso que exige del amante un sacrificio, habría que ver la experiencia erótica como espacio real, constituyente. Esa visión radical de unificación erótica confluye en una escritura que aspira a la síntesis de todo lo que estaba desgajado. En este viaje al fondo el amor sólo topa con la muerte, o con el silencio, espacio absoluto de trascendencia. Y así, en los poemas más significativos de *Amor solo* (1958), tales como «Advenimiento», «Callar», «Sonata en Si mayor», «Tú me miras», «La otra letra», «Eternidad» y «Abrazada a la vihuela», la alteridad se fragua en identidad por la conexión musical. La forma se evapora en el silencio y sólo queda el movimiento de la invisible línea musical.

Callar

Callar, callar. No callo porque quiero,
callo porque la pena se me impone,

[7] *La vivencia de lo absoluto fue sin duda propiedad común de los poetas románticos, quienes acudieron a la analogía de la poesía con la música para ver el mundo en su totalidad. El propio Baudelaire, gran perseguidor de sus sueños, se pregunta: «¿Qué es un poeta si no es un traductor,* un descifrador?». *Hay pues, en este poema, toda una formulación poética de tensión hacia lo imposible, que es lo que caracteriza a la palabra poética. Aludiendo a esa frontera, donde música y poesía se interrelacionan, señala Manuel Ballesteros: «En el principio romántico, en cambio, la tensión del sujeto es extrema y arriesgada»,* El principio romántico, *Barcelona, Anthropos, 1990, p. 16.*



para que la palabra no destrone
mi más hondo silencio verdadero.

Reina el silencio, el obrador austero
que un puente entre dos músicas compone,
para que el labio enmudecido entone
hacia dentro, hasta el pozo, el salmo entero.

Yo bien quisiera abrir al sello el borde,
desligar a las aves del acorde
y en volador arpegio darles cielo,

si no temiera que al soltar mi rama
en vez del dulce cántico del celo
sonara la palabra que no ama.

Este poema no es lo que aparenta ser. Se trata de una relación musical entre el anhelo y lo poético. Por eso, el lenguaje se desplaza de las formas verbales en presente de indicativo («*Reina* el silencio»), dominantes en los cuartetos, a la forma verbal en subjuntivo de los tercetos, cuya estructura sintáctica, formada por la afirmación en la prótasis y la negación en la apódosis con pretérito de subjuntivo («Yo bien *quisiera*... si no *temiera*»), sugiere la imposible realización. De ahí que el poeta, como el místico, se sitúe paradójicamente entre el silencio y el lenguaje, forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Cuando la creación poética se toma en cierta profundidad, cuando se penetra en ese «hondón del alma», como dice Unamuno, donde el poeta encuentra la posibilidad de decir lo que nunca acaba de decir, debe asumir la libertad de ese silencio infinito donde amor y muerte se aposentan para mediar entre dos mundos («el obrador austero / que un *puente* entre dos músicas compone»), pues la palabra poética, si no cumple esta función mediadora, desaparece como tal. Callar, guardar silencio, equivale entonces a detenerse en ese instante de la palabra sonora, donde es posible vivir lo singular, y desde ese lugar trascendente, desde ese espacio sagrado que es el silencio, abrirse a lo Otro, a lo que nos confunde con la totalidad. Pues la trascendencia sólo se puede alcanzar a partir de ese silencio primordial que da origen a toda posible significación[8].

El acto de escuchar es a la vez religioso y poético, pues la escucha no sólo sirve para sondear la propia interioridad, sino también para inaugurar la relación con el Otro. Y ese es el sentido último de las *Canciones a Violante;* presentar a la mujer como el Otro absoluto. Aún sin tener la unidad compositiva de *Amor solo,* la figura de Violante, la personal invención de Lope, descubre por la música una íntima relación entre el amor y la poesía, pues la palabra poética es esencialmente erótica. A lo largo del libro, en poemas tan expresivos como «Sonetos a Violante», «Y quisiera

[8] *Para ese espacio absoluto del silencio de todas las escrituras poéticas, pueden consultarse los estudios de Arnoldo Liberman,* De la música, el amor y el inconsciente, *Barcelona, Gedisa, 1993; y de Santiago Kovadloff,* El silencio primordial, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1993. En ambos, el silencio nos devuelve a lo sagrado, a lo primordial que antecede a la palabra en estado naciente.*



ser músico», «Allegro de concierto», hay una asunción progresiva de lo erótico por lo poético, intercambio que ya se da en la escritura de Lope, produciéndose una zona de contacto entre la música y el lenguaje, que tiene como finalidad reconocer el deseo del Otro, Y es que tan sólo la música puede dejar surgir el deseo, hacer sentir su erótica

Y quisiera ser músico

Y quisiera ser músico,
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas suenan como propias,
equilibrista por los cinco alambres
con riesgo a cada pájaro
de romperse la crisma.

Músico ser quisiera
para con miembro y miembro componerte,
proyectarte en el tiempo y habitarte,
entrañándome en ti por mí inventada,
en el calor feliz de tu regazo,
prenatal, postmortal y virgen siempre.

Sería yo tu padre
y tu hijo a un tiempo mismo
en tu sonoro seno yo sería.

Porque tú, aunque visible,
no estás del todo hecha
hasta que nazcas florecida en música,
arraigada en acordes giratorios
de colorida y cálida armonía,
pulsada en anhelantes ritmos,
cifrada en temas, presa para siempre
en la azul, rompedora de horizontes,
irreversible melodía.

Y entonces esa música latente
descubierta por mí, la que en ti duerme,
nacería de mis dedos y mis labios
a enriquecer el mundo
con el más milagroso presente
del hombre para el hombre,
con la divina del amor nacida
carnación de mujer, sueño hecho tú,
música nueva, fe, supremo don.

En uno de sus múltiples momentos de clarividencia señaló Nietzsche: «La música es una mujer». En efecto, a nivel poético, ambas se identifican, de modo que hablar de la mujer es lo mismo que hablar de la música. De ahí que el poeta componga este poema como si se tratase de un



objeto erótico y acuda a la música para darnos a ver esa relación compartida. Nada mejor que la música, arte de la reconciliación, para reintegrarnos a la plenitud originaria en aquel instante del amor donde yo era Otro, como escribió Rimbaud. Esta búsqueda de su mitad complementaria en el amor a través de la palabra, que nos devuelve a un tiempo primordial en el que la mujer aparece como imagen de una creación que asume en una realidad total, se da en la parte central del poema («Sería yo tu padre / y tu hijo a un tiempo mismo / en tu sonoro seno yo sería»), a la que de alguna manera remiten las restantes. Porque la instalación en ese centro materno, su religiosidad implícita, es la que ordena el mundo verbal de esta composición perfectamente arquitecturada. A partir de esa estructura presente en el título y que encabeza las dos primeras estrofas («Y quisiera ser músico»), es fácil percibir la ocupación de un mundo netamente preverbal por la música, el descubrimiento de lo que todavía no ha sido, de lo nuevo posible. Dentro de ese *desideratum* o utopía a la que el poema se reduce, lo decisivo es, por tanto, el doble movimiento de descenso al seno materno, donde lo temporal resulta abolido («prenatal, postmortal y virgen siempre»), y de espera ante lo no manifestado, la pre-iluminación que la música nos muestra («Porque tú, aunque visible, / no estás del todo hecha / hasta que nazcas *florecida* en música»), de modo que «esa música *latente*» lo que hace es anticipar lo no dicho, pero sentido, lo que todavía no ha llegado a ser, lo inminente. Y es que lo poético viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia: «El hecho estético es la inminencia de una revelación que nunca se produce», ha señalado Borges, acaso con igual sentido. Por eso, a nivel lingüístico, la reiteración de idénticas estructuras sintácticas que dependen de un mismo núcleo verbal («Y quisiera ser músico»), la sutil analogía que se establece entre el objeto erótico y el objeto del poema por medio de la música («Músico ser quisiera / para con miembro y miembro componerte») y el valor determinativo de los adjetivos («en el calor *feliz* de tu regazo», «en tu *sonoro* seno», «de *colorida y cálida* armonía», «pulsada en *anhelantes* ritmos», «en la *azul*... melodía», «esa música *latente*»*)*, que proyectan la subjetividad del hablante, no hacen más que intensificar emocionalmente la función utópica de la música. En este sentido de anticipación, la música sería anterior al lenguaje verbal y éste no haría otra cosa que aproximarse al ideal de aquélla[9].

La obra de arte es un diálogo con lo absoluto, con lo real, que late o está en la materia transformada por la fuerza de un espíritu creador. Lo que intenta la música es transformarnos en seres trascendentes, aproximarnos a la contemplación de una belleza que tal vez no podamos soportar. La indeterminación de la música se presta a recorrer ese itinerario de

[9] *Para esta anticipación de la estética musical, orientada hacia un fin esencialmente utópico, es necesario remitir a los escritos de Ernst Bloch, particularmente al Prólogo de su obra* El principio esperanza, *Vol. I, Madrid, Aguilar, 1977, pp. XI-XXIX. Las reflexiones que ahí expone sobre la conciencia anticipadora del arte han sido seguidas por los distintos miembros de la Escuela de Frankfurt, sobre todo por los estudios musicales de Theodor Adorno, dedicados a* Mahler *(Barcelona, Península, 1987) y a* Alban Berg *(París, Gallimard, 1988).*



la muerte a la vida, «viaje de la carne desde la tumba hasta la nueva vida gloriosa», puesto que sin muerto no hay resurrección. Y en ese viaje de las sombras a la luz, que es también el de toda poesía, habría que situar *Ángeles de Compostela* (1961), vivo testimonio de una aventura metafísica. Desgarrado entre lo visible y lo invisible, el poeta no deja de frecuentar esa frontera o límite de lo terrible donde el ángel habita, esa zona misteriosa donde se aclara el sentido de la vida. De esa exaltación angélica, que traduce una alcanzada emancipación por la música, participa el soneto que da título al libro.

Ángeles de Compostela

Ángeles de la gloria en Compostela,
Matiel, Uriel, Urján, Razías,
¿a qué convocan vuestras chirimías,
a qué celeste fiesta o láctea estela?

El ritmo en vuestras túnicas modela
pliegues de piedra musical y estrías,
y las jambas —oh esbeltas jerarquías—
entrecruzáis mientras la danza vuela.

Vuestras sonrisas, ángeles, son prenda
de mi resurrección. Dejad que aprenda
pasos de vuestra danza y sus mudanzas

para aquel día en que por fin me eleve
carne inmortal de fuego y luz de nieve
hacia el cenit de las adivinanzas.

El paso de la muerte a la vida supone una transformación y la poesía es el arte de la transformación por excelencia. En la carta a Witold Von Hulewicz del 13 de noviembre de 1925 señala Rilke: «Libamos locamente la miel de lo visible para acumularla en la colmena de lo invisible». Según esto, el poeta es sólo un transformador, cuya misión consiste en transitar de lo visible a lo invisible, de hacer que lo visible renazca invisible. Por eso, el hablante se identifica aquí con los ángeles del Pórtico de la Gloria, figuras en las que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en lo invisible. Y es misión del ritmo, de la música, el construir el soneto, el conferirle sentido. Porque mediante la música, que no *es* sino que *deviene*, es posible percibir la simultaneidad de lo que es con lo que será, la convivencia de vida y muerte. En el poema, todo queda sometido a la voluntad de una permanente transformación: la función apelativa de vocativos («—oh esbeltas jerarquías—») e imperativos («Dejad que aprenda»); el valor figurativo de la adjetivación («¿a qué *celeste* fiesta o *láctea* estela?», «pliegues



de piedra *musical* y estrías», «—oh *esbeltas* jerarquías—», «carne *inmortal* de fuego»), donde se amplía la capacidad significativa del nombre al darle el adjetivo una cualidad que sólo la imaginación puede ofrecer, como sucede en el v. 4, donde el color blanco de la Vía Láctea, la Vía de la leche, viene a reforzar la victoria total de la vida sobre la muerte, la resurrección; y la tensión paradójica del v. 13 («carne inmortal de fuego y luz de nieve»), en el que las imágenes del fuego y de la nieve llevan siempre el signo del ser tenso, abriéndonos a la inmortalidad. Es evidente que la articulación música-palabra sirve aquí al poeta para abolir la distancia entre cielo y tierra, para habitar en lo indeterminado, en lo inacabado, que es el territorio del ángel y de la escritura poética. Cuando en el instante del poema podemos *convocar* el universo, como aquí sucede con las trompetas angélicas («¿a qué *convocan* vuestras chirimías, / a qué celeste fiesta o láctea estela?»), cuando en ese «ritmo» nos es dado sentir un poco de eternidad, entonces la música nos dice que no podemos morir del todo. En la música, aun de forma fugaz, nos visita el ángel y necesitamos de su terrible belleza para sobrevivir. Con este libro, Gerardo Diego se ha atrevido a habitar en la incertidumbre del territorio sagrado, que es el de la creación poética, y gracias a su capacidad de superar la curva del tiempo mediante la esencialidad de la forma musical, ha sabido construir un conjunto bien concebido y sabiamente estructurado, donde el lenguaje no se limita a nombrar una nueva espiritualidad, sino que realmente la crea. A ese personaje ausente, inesperado, que le sirvió de guía durante el proceso de escritura, ha pedido ayuda el poeta para recomponer un mundo roto, y la música, su fiel aliada, ha venido a instalarse dentro del discurso poético, reproduciendo la metáfora de la resurrección. Pues la palabra poética, que no sería nada sin esa transformación, se muestra sin duda como la auténtica experiencia de lo sagrado, desde la que la escritura, en su luminoso y necesario riesgo, tiende a hacerse la voz de los ángeles[10].

La memoria supone una posibilidad de inmersión en la materia del mundo, un descenso o viaje al origen. Después de haber descendido al fondo de la memoria tanto personal como colectiva, en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), libro en el que se produce un retorno a lo autobiográfico, que el poeta practica ya desde sus primeros versos, y una armonía con la música cósmica («Música de las esferas / para siempre, siempre, mía», oímos al final del poema «Misterio doloroso del niño perdido en la relojería»), se da una mayor radicalización de la materia en *Sonetos a Violante* (1962), donde el amor y la palabra forman un todo único. Pero la palabra necesita de la música, forma del lenguaje olvidado, para revelar lo absoluto bajo la forma del sentimiento.Y esta condición metafórica de la música, que genera un deslizamiento entre el amor y el canto, una «amistad estelar» entre los amantes, se hace presente en el soneto «El cielo del verso», situado en la parte central del libro:

[10] *El sentido de este poema, y con él de todo el libro, es la permanente transformación de lo visible en lo invisible a través de la expresión artística. Cuando se unen música y palabra, como aquí sucede, generan una experiencia límite, una sobrecogedora tensión que se torna necesaria para nombrar lo terrible, el más allá de la belleza. ¿Acaso no es el poema la forma de reconocer la extrema hermosura del ángel?*
La analogía entre la estructura del libro y su simbolismo religioso ha sido subrayada por Arturo del Villar en su edición de Ángeles de Compostela. Vuelta del Peregrino, *Madrid, Narcea, 1976, p. 79; por F.J. Díez de Revenga en su edición de* Alondra de verdad. Ángeles de Compostela, *Madrid, Castalia, 1986, pp. 47-48; y por el propio Gerardo Diego en la definitiva edición de 1961: «El poema está construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos u órdenes, y cada uno de ellos con seis elementos que se corresponden. Se va ascendiendo desde el más sombrío de los ángeles hasta el más luminoso, y del mismo modo desde el infierno de Macías hasta el paraíso de Rosalía y el Apóstol. También la idea fundamental dogmática lleva su contrapunto en los cuatro breves cantos de* El viaje, *viaje de la carne de la tumba a la nueva vida gloriosa»,* Obras completas, Tomo I, Poesía, *Madrid, Aguilar, 1989, p. 1005, que es la edición que aquí seguimos.*



En el cielo del verso

Y nada más amar es ya tu oficio,
amar de amor, amarme, ala incesante.
Recuerda que por mí fuiste Violante
y te creé del sueño traslaticio.

Yo te otorgué el supremo beneficio,
yo fui el verbo y tú el nombre —eterno instante
de darte el ser, la luz, el consonante—,
oh enamorada en quien mi canto oficio.

Déjate así quedar, aire seguro,
beso de soledad, paz de futuro,
acorde al tacto y regalada lira.

Déjate así tañer tensa, entregada,
y suene nuestra música estrellada
en el cielo del verso que respira.

La música, como expresión de lo infinito, ignora el principio de contradicción. Nadie lo ha dicho mejor que Beethoven: «Vive en la música una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible». Porque tan sólo la palabra poética, hecha de esa sustancia inefable que habita la música, puede salvar ese instante de la entrega amorosa, hacerlo eterno. Esa vinculación con lo absoluto, propia del instante poético, es lo primero que empieza a afirmarse en la escritura del poema por medio de la frase entre guiones («—*eterno instante* / de darte el ser, la luz, el consonante—»), que produce una ruptura en la enunciación de lo que se está diciendo y sirve para introducir un cambio de tiempo verbal. Ese paréntesis de la parte central del poema, aun teniendo un significado más bien visual, extragramatical, concentra ese instante de la entrega de los amantes, que el poeta hace coincidir con el momento de la creación poética y que desea mantener vivo a lo largo del poema. De ahí la función apelativa que domina en la expresión literaria, donde tanto el uso del vocativo («oh enamorada en quien mi canto oficio») como la reiteración anafórica de la forma verbal en imperativo («*Déjate* así quedar», «*Déjate* así tañer»), contribuyen a hacer de esa relación amorosa una visión poética, que es lo realmente distintivo del poema. Esa función comunicativa, centrada en los indicadores de segunda persona y sus variantes sintácticas, nos está diciendo que la existencia del poeta depende de la realidad de su amada, que el tú de la amada crea al yo del poeta y que ambos son extremos de una relación musical que los crea a los dos, de modo que ese instante amoroso, expresado musicalmente, es el único terreno en que se pone a prueba la realidad entera. Pues todo lo que es durable es el don de un instante y sólo la música, que concentra en sí



misma lo absoluto del instante, puede liberarnos de las ataduras de lo visible y hacernos sentir lo infinito, lo indecible. Una vez más el objeto amoroso se ha hecho poético mediante el lenguaje musical[11].

Pasando por alto libros tan específicos como *La suerte o la muerte* (1963), donde es necesario destacar la «Oda a Belmonte», en la que la faena del torero aparece descrita en términos musicales («la *acordada* muñeca templa y *tañe* / a la *lira* que avanza / y humilla y tuerce y cruje y se comprime»); *El jándalo* (1964), en el que nos hallamos frente a un poema como «Epitafio a Manuel de Falla», donde la música desempeña esa singular capacidad de encarnación que caracteriza a la palabra poética («La música de Dios / descendió sobre las aguas»); *El cerezo y la palmera* (1964), obra musical y poética sin dejar de ser teatral, donde lo significativamente nuevo es tanto la combinación de música y poesía («como música y poesía que se buscan amantes», según dice el Ángel I en la jornada segunda), como la función desempeñada por la canción de satisfacer una necesidad escénica; *Variación 2* (1966), en donde la variación, término musical por excelencia, radica en un modo de organizar la materia lírica, como sucede en la «Canción de la pena abrileña», cuya búsqueda y unión amorosa de poesía y música sólo es posible a partir de la versión inicial de «Canción», remitiéndose sin cesar ambos poemas; llegamos por fin a dos libros de amplia gestación y largo arrastre, *Biografía incompleta* (1925-1967) y *Ofrenda a Chopin* (1969, pero escrito entre 1918 y 1962), sin olvidar tampoco la experiencia de *«El Cordobés» dilucidado y Vuelta del Peregrino* (1966), donde aparece un poema tan revelador como «La voz de Federico», en el que la palabra hecha música cumple la función de reintegrar el lenguaje a sus orígenes («El día en que se invente, si se llega a inventar / la poesía de palabra-ruido, / la música concreta del idioma, / podremos remedar su voz y su metal oscuro»). Aunque algunos poemas de *Biografía incompleta* tienen un evidente fondo musical, tales como «Primera alondra de verdad», «Éxodo», «Este ciego lirismo», «Balada amarilla para orquesta de cuerda», «En busca de mis valses», «Adiós a Pedro Salinas», tal fondo alumbra con especial intensidad en *Ofrenda a Chopin*, el músico del piano, del «rayo de luna», de los preludios infinitos y eternos, cuyo ritmo ondulante se va ensartando en la composición musical, en su meditada maestría, lo mismo que las *Rimas* de Bécquer. Y es así como se nos aparece formulada, en el admirable «Nocturno XIV», toda una estética donde la forma musical y la poética se revelan como el misterioso temblor del alma, cuya infinita melodía nos trasciende y no puede ser alcanzada

Nocturno XIV

Ha cruzado divina y desnuda.
Es la Forma, es la Forma, es la Forma.

[11] *El léxico musical del poema* («acorde *al tacto y regalada* lira», «tañer», «*y suene nuestra música* estrellada») *y las resonancias poéticas de San Juan de la Cruz (pues «Y nada más amar es ya tu oficio» remite a la estrofa 19 del* Cántico espiritual: *«Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro officio, / que ya sólo en amar es mi exercicio») y Fray Luis de León (ya que «nuestra música estrellada» nos lleva a la primera estrofa de la oda* A Francisco Salinas: *«El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada»), lo que hacen es intensificar musicalmente un mismo sentimiento erótico-poético. Únicamente el instante poético puede alcanzar el absoluto de la música o la música como lenguaje absoluto. Para este carácter absoluto del instante creador, véase el estudio de Gaston Bachelard,* La intuición del instante, *México, Fondo de Cultura Económica, 1987.*

El artista, sujeto en la Norma,
la llama en su ayuda.

Cuando pasa sonríe y promete
y saluda cordial y exquisita,
más qué breve es su breve visita,
su azar de cohete.

Es celeste como hecha de astros,
perfumada de incógnita esencia.
Es la Amada de la adolescencia,
toda de alabastros.

No se sabe si es sueño o es niebla.
No se sabe si túnica o nube.
Deja un rastro de luz cuando sube,
y el aire despuebla.

Es la imagen del ángel más leve
que Jacob vio en las blancas escalas.
Al trasluz transparenta sus alas
sutiles de nieve.

Sólo muestra su carne de estrella
en la magia de luna en el río.
Es espíritu, es aire, es vacío
sin molde y sin huella.

En la virgen cuartilla se posa.
Sobre el piano despliega su ala.
Y si vamos a asirla, resbala
esquiva, medrosa.

La queremos cazar prisionera
y el intento en seguida comprende
y batiendo las alas, asciende
feliz a su esfera.

¡Quién pudiera seguirla en su vuelo
y arrobado en dichoso desmayo
patinar por el hilo de un rayo
de luna hasta el cielo!

Los escritores románticos, en su ideal de reconstruir el universo, dieron a la forma poética un sentido musical. Oigamos a Wagner: «Nos parece imposible pensar y comprender la música separada de la poesía». En la medida en que la palabra poética, como la forma musical, está hecha para decir lo indecible, lo inefable, esa palabra no encuentra final, sino que permanece infinitamente abierta.

Si leemos el poema detenidamente, no es difícil percibir el intento del poeta santanderino por comparar y asociar la música de Chopin con las



Rimas de Bécquer en un proceso creador que es a la vez poético y musical. La combinación estrófica que inventa el poeta, mediante la repetición de un mismo esquema rítmico donde el rápido movimiento de los tres decasílabos iniciales se ve refrenado por la síntesis más moderada del pentasílabo, obedece a un plan de riguroso control emocional. En esa atmósfera evanescente, donde cualquier intento de racionalización resulta ininteligible y el sentimiento logra su expresión más genuina a través del empleo de la repetición («Es la Forma, es la Forma, es la Forma») y el paralelismo («No se sabe si es sueño o es niebla. / No se sabe si túnica o nube»), de imágenes y comparaciones en las que lo inmaterial se aúna a lo concreto («Sólo muestra su carne de estrella / en la magia de luna en el río»), de símbolos y metáforas apositivas («Es celeste como hecha de astros», «Es la Amada de la adolescencia», «Es la imagen del ángel más leve») y hasta del uso de la exclamación, al final del poema, que sirve para controlar lo emotivo («¡Quién pudiera seguirla en su vuelo / y arrobado en dichoso desmayo / patinar por el hilo de un rayo / de luna hasta el cielo!»), lo que aquí prevalece no es el logro final, sino el denodado esfuerzo por dar forma poética a un sentimiento imposible de alcanzar. Desde la invocación inicial («El artista, sujeto en la Norma, / la *llama* en su ayuda») hasta la evasión final («y batiendo, las alas, *asciende* / feliz a su esfera»), pasando por la brevedad («más que *breve* es su *breve* visita»), misterio («perfumada de *incógnita* esencia»), luminosidad («Deja un rastro de *luz* cuando sube») y transparencia («Al trasluz *transparenta* sus alas / sutiles de nieve»), cualidades todas ellas que definen a lo poético, hay una búsqueda anhelante por encontrar la forma poética. Y si el sentimiento de encarnación resulta imposible en el poema («La queremos cazar prisionera / y el intento en seguida comprende»), al menos puede darse en la música («Sobre el piano despliega su ala»), de modo que todo el poema apunta a lo inefable a través de la forma musical. El poeta se encuentra ante el desafío de dejar expresado lo inefable y la música íntima de Chopin, a la que parece destinada la poesía de Bécquer, le sirve para decir el misterio del amor, lo poético por excelencia. Y es que donde falta la palabra, comienza la música[12].

Esa unidad de lo musical y lo poético continúa estando presente en la poesía amorosa de *La fundación del querer* (1970), donde música y poesía aparecen unidas, dentro del poema «Sin principio y sin pecado», por un mismo amor primordial («Y ellas son nuestros amores / en un solo amor gemelas, / en la sola creación / invisible y sin fecha»), o en la religiosa de *Versos divinos* (1971), libro de dilatada gestación a lo largo del cual el poeta ha aprendido a adoptar una posición de no interferencia ante lo poético, una actitud de escucha u obediencia a lo real, como sucede en el

[12] *Además de los penetrantes ensayos «Bécquer y Chopin» (capítulo del libro* Bécquer, 1836-1870 *y recogido ahora en* Crítica y poesía *(Madrid, Ediciones Júcar, 1984, pp. 202-212), y «Bécquer y la música»* (Estudios románticos, *Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61), en los que se advierte la doble vocación, literaria y musical, de Gerardo Diego, es necesario tener en cuenta el más específico de C. Hernández Valcárcel, «Poesía y música en los* Nocturnos de Chopin *de Gerardo Diego», en* Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes, *Murcia, 1974, pp. 199-209.*



«Revelación de la palabra
Demolición de la palabra
Esta es mi última palabra»

Gerardo Diego visto por Cristobal Toral, 1967



hermoso villancico «Cuando venga», donde el poeta acude de nuevo a la forma musical para expresar el misterio de la encarnación («Pues dímelo tú, arroyuelo, / tú que con labios de plata / le cantas una sonata / de *azul música* de cielo. / Cuéntame, susúrrame / con qué le cantaré yo / con qué»). El lenguaje de estas canciones no lleva la imposición o atadura de un método, sino que aparece espontánea o directamente emanado del espíritu, hecho puro temblor. Y tal vez sea esa proximidad al temblor, al balbuceo, que exige un nuevo tipo de expresividad en la composición, la que más se afirma en la escritura de Gerardo Diego a partir de *Versos divinos,* estableciendo una especie de vínculo dialógico, de tú y yo, en el que la palabra poética, en tanto que forma musical, mantiene su integridad. En ese temblor dialógico de la forma musical se inscribe *Cementerio civil* (1972), libro donde vida y muerte resultan inseparables y el lenguaje se hace experiencia límite. Por eso, los poemas más importantes son los dedicados a Orfeo y a Mozart, dos músicos del más allá, en los que la expresión humana se halla tan integrada en la musical que ésta muestra una *aspiración* o *tendencia* hacia lo que todavía no ha sido. Este recorrido utópico resulta explícito en «Revelación de Mozart», poema cuya lectura tanto impresionó a Dámaso Alonso y que, a pesar de su extensión, no me resisto a transcribir por entero

Revelación de Mozart

Todo es divina superficie, todo
humanidad profunda. Mozart vivo,
pintura vegetal, hoja aplicada
a una pared, él y el misterio
del vacío infinito. Y una línea
—bisel cortante— en ángulo quebrada
que es un perfil de espejo metafísico.
Nadie intente salvar esa frontera
entre la plenitud y el lienzo puro
o la nada. Los dos orbes eternos,
la vida y lo que nunca nacería.

Es imposible ya comunicarse
sin cortarse los ojos que se atrevan
a transgredir la puerta. Pero el hombre
de ese retrato está mirando allendes,
tocando, revelando con sus ojos,
sus ojos que querrían ir de vuelo
si las riendas sutiles no tensaran
su esclavitud. Los ojos mozartianos
bañados de otra luz que no es la nuestra
besan, rajan cristal, niños y abiertos
en abultado éxtasis, nos salvan
al salvar el abismo, nos redimen.



Oh Mozart, Mozart flor, libre y atado
para quedarte siempre con nosotros.

Tres voces niñas cantan a la puerta
del misterio inminente. Hechiza un pájaro
las nieves y los juegos de una flauta.
Y la revelación ya en nuestros dedos
se deja acariciar, nos da sentido.
Con las piernas cruzadas toca un niño
de nueve años —triste ya y jugando,
creando melodía y equilibrio—,
el pianoforte que ahora está naciendo
al tacto de unas yemas delicado,
y no al hundir, al levantar las teclas
timbra, encadena, cristaliza escalas
y aroma de myosotis todo el ámbito.
—«No me olvides». La música es no olvido
y yo sólo sabré toda mi vida
decir cómo os quiero y cuánto, cuánto
—no me olvidéis— seré menesteroso
de vuestro amor. Y así como ahora errante
de Corte en Corte os lo voy cantando,
improvisando variaciones, arias,
sonatas onduladas de agua fresca,
así continuaré transparentando
cada año de mi vida más profunda
mi pena sonreída azul myosotis».
Rocas, fontanas, plazas de Salzburgo
en la octava del Corpus. Un sol lírico
calienta en los jardines de palacio
las casi negras máscaras mortuorias
que fingen los enormes pensamientos
entre los jaspeados y amarillos.
También la tierra piensa, piensa y canta,
y sus muertos se asoman a la vida
a gozar de este sol, oro de música,
y a oír cantar los mirlos y los niños.
La tierra, el ruiseñor, el niño, el muerto
cantan sobre la orquesta que hace el río,
cantan, miran y piensan. Tal la vida
se enreda con la nada y doce tonos
modulan de uno en otro sus mensajes
—color melancolía, matiz gloria—.
No olvida, no, la música. Ella cree.

Mas que verán los ojos —¿niño, hombre?—
que así penetran más allá del límite.
Porque ellos ven la bienaventuranza
y la espejan en cláusula, en cadencia
ofrecida al candor, porque ellos rondan
y descubren la espalda de los sueños,
por eso ya nosotros nos alzamos,
somos corpóreos, prietos e infinitos,



sabemos dónde pisa cada instante,
por qué curvas, volutas, por qué estrías
resbala tan feliz, a qué se expone,
cómo se salva y gira y es ya otro
y a la vez sigue siendo el mismo, suma
de todos los instantes presentísimos,
orbe acabado y siempre, siempre haciéndose.

Y terco el pulso azul myosotis, péndulo,
pisondero, alzacola, menudico,
lecho latido, golpeado, cifra
entretejida, leve, queja y goce
en simple identidad para que el tempo
y el ritmo alcen sus brazos allá arriba,
sus libres acueductos donde surcan,
transcurren con las nubes las estrellas.
Todo se hace y se deshace, todo
se logra y se malogra, torna, gira,
tal una pompa de jabón que sube,
desciende, globo frágil de colores,
tensa esfera que nunca nunca estalla
porque consiste, vuela, vuelve, es.
Y habló el cuarteto ahora: «Ya he explorado
todo, arranqué a la esfinge su vacía
mascarilla. ¿Y no hay más? Dadme otra viola».
No era sólo la pena, era la alada
habitabilidad plena, absoluta,
la quinta dimensión que descubría
hacia el dolor o el gozo su poliedro,
su ángel de cuatro velas y un navío.
Siempre una voz ¿de más?, no, de conciencia
tan injertada al fuste que está obrando
la unidad de Narciso, el morar dentro
y fuera a un tiempo mismo, divisándose,
duplicándose y ya perteneciéndose
o extraperteneciéndose:
las cuatro
angélicas opciones que se esperan,
se entrecruzan, se evaden paralelas,
se arrepienten, preguntan y preguntan
por la ninfa, la siempre retrasada
—como en el juego de las cuatro esquinas—
volando, sucediéndose, arpegiando
el anhelo, la angustia que se alza
hasta la infinitud de la novena
para ir desmoronándose en sus pétalos.
Y sin cesar un punto, la amorosa
quinta presencia —arroyo, guija, beso,
pespunte mesurado— certidumbre
del existir en el sesgar del tiempo.
Cinco arcos multánimes, unánimes,
y un solo ángel sin cesar perdido.



Y en cuanto a otro ángel, recobrado,
ése es el del amor y del teatro,
porque la escena es, no la conciencia,
la ciencia. En ella sabe lo de todas
las almas, todas sí, menos la suya.
Entre el acuario escénico y la sala,
grana y oro y espectros de otra vida,
viene y va la piedad, drama jocoso.
Y Mozart canta y llora, rasga, incendia,
la tela del vivir. Duerme la vida
y sueña que es teatro y que es de música
el pensamiento humano. Fantasía
son esos palcos, tronos, dramas, príncipes,
y realidad, irrefragables seres
las melodías sobrevoladoras.
¿Dónde están las palabras? Ya no existen.
¿Dónde personas, máscaras? Disueltas,
absueltas en las ondas, los metales
de transfiguración por timbre y gracia.

Y las manos del niño entre cartones,
colores, perspectivas, cortan, arman
escenarios de grutas, líneas, ecos,
templos, serrallos, bosques, horizontes
de mar en lejanías de violines,
la modulable irrealidad del tacto.

Manos del niño, manos del anciano
que en huerto oculto por sí solas viven
aunque el hombre invisible, el evadido,
el cumplido muriese a la edad justa
como fruto en la flor ya consumado.
Pero esas manos que se desarrugan,
que se achican, suavísimas, mimosas,
para jugar entre linterna y muro
a las sombras chinescas —borriquillo
que habla, mariposa, liebre, trucha
que salta y riza espumas y mordientes—
esas manos o rosas o capullos
o fragancias errantes o caricias
siempre se están abriendo en jardín verde,
se están plegando de pudor y ensueño:
Para que más arriba, ojos ilímites
—adultos ya y astrales, emigrados—
nos descubran situado el paraíso
que hormigas como ángeles mensuran
—prisa de artejos y frescor de alas—.
Música desde el cielo para el hombre
a su medida clásica y divina,
revelación herida en el costado,
oh Mozart mío, de ese tu universo
que es el regazo puro —los timbales
de tu agonía ya alejaron truenos,



ya que el azul restaurado de Salzburgo
celeste es el celeste azul novísimo—
universo o regazo revelado,
el estado de gracia, el ser de gracia,
prenda de salvación por el retorno
en espiral al mástil del no olvido.

En los poemas con personajes, y éste lo es en grado sumo, siempre se da una identificación tácita o manifiesta con el personaje evocado. Por eso, en un poema de tan amplias dimensiones como éste, es lógico que encontremos frecuentes alusiones tanto a la vida como a la música de Mozart. Ahí están latentes, por ejemplo, la fantasía humanizada de *La flauta mágica*, el retrato que Thaddäus Helbling le hiciera hacia 1766 («Con las piernas cruzadas toca un niño / de nueve años»), los besos de las princesas hacia un niño necesitado siempre de amor («seré menesteroso / de vuestro amor»), la visión de la ciudad natal («Rocas, fontanas, plazas de Salzburgo / en la octava del Corpus»), el ángel del teatro, símbolo de la vocación artística de Mozart («Y en cuanto a otro ángel, recobrado, / ése es el del amor y el del teatro»), «los mirlos y los niños» que el poeta oyó cantar en su infancia y hasta «las sombras chinescas», tan frecuentes en la época del músico, o «los timbales / de tu agonía», que anticipan la muerte de Mozart, dejándose oír en el *Requiem*. Pero lo importante, como siempre sucede en el proceso artístico, es la transformación de estos materiales, biográficos o no, hasta obtener un producto de superior riqueza.

Sobre el retrato inacabado de Mozart, que su cuñado Josef Lange había pintado en 1782 y que Gerardo Diego vio en su viaje a Salzburgo, el poeta santanderino compone su poema en el verano de 1969. Ciertamente, al componer el poema, no mueve a Gerardo Diego un interés histórico o biográfico, sino el deseo de *salvar*, por la música, la realidad, de trascenderla. Y este anhelo de traspasar la realidad, de no quedarse aprisionado en ella, viene expresado por el propio poeta. En su artículo «Metafísica de un retrato», Gerardo Diego empieza diciendo: «Un retrato —se entiende, retrato de pintor—, ¿puede ser metafísico?». Tales palabras parecen anticipar la intención que mueve al poeta: «salvar esa frontera» en que la vida y la muerte se abrazan. Lugar vacío o no lugar, el del instante poético, donde se da el puro brotar de una palabra que, desprovista de cualquier intención, se hace inminencia de la realidad entera, aproximándose a la forma musical.

Por eso, el poeta ordena rítmicamente el poema de acuerdo con la forma clásica de la sonata: la exposición, el clímax o desarrollo y la recapitulación. Según esto, las diez estrofas pueden reducirse a tres partes: en



la primera, hay una frontera en la que el poeta y el músico se reconocen y se mantienen unidos, de ahí que termine con la invocación («Oh Mozart, Mozart flor, libre y atado / para quedarte siempre con nosotros», que es signo de identificación. La segunda, que es la más amplia, supone un descenso al mundo de la memoria, en el que los perfiles biográficos se van disolviendo, en un efecto dialéctico-dramático, hasta quedar reducidos a un espacio vacío, que es propiamente el sujeto de la sonata. La música que en tal vacío se constituye, música del final y del principio, desemboca en la apertura o inminencia que trasciende a la forma, abarcando al mundo entero en su expresión. Al desaparecer las «palabras», las «personas», las «máscaras», esa música volcada al infinito de lo inexpresable hace que el lector escuche o viva aquello deseado y desconocido que aún no ha tenido lugar («¿Dónde están las palabras? Ya no existen. / ¿Dónde personas, máscaras? Disueltas, / absueltas en las ondas, los metales / de transfiguración por timbre y gracia»). En la tercera, se produce la revelación de esa realidad trascendida, con la cual trabaja el poeta, que es una palabra *nueva* y a salvo del olvido («universo o regazo revelado, / el estado de gracia, el ser de gracia, / prenda de salvación por el retorno / en espiral al mástil del no olvido»).

Por lo tanto, a nivel expresivo, el tono particularmente nostálgico que recorre el libro, el ritmo entrecortado por los frecuentes paréntesis e interrogaciones, cuyas rupturas y cambio de entonación sirven para introducir un cambio de sujeto o tiempo verbal, actuando como aclaración o comentario al tema principal (sirva tan sólo como ejemplo el guión o paréntesis del v. 167, «—adultos ya y astrales, emigrados—», referido a esos «ojos ilímites») y el empleo de un lenguaje simbólico por el que la mitad de la medalla partida se convierte en presencia o revelación de la otra mitad. En realidad, todo el significado del poema parece concentrarse en tres símbolos claves: *los ojos,* que expresan la simultaneidad de la percepción, haciéndonos pasar en la unidad del poema de lo personal a lo cósmico; *el ángel,* que reaparece en el límite de lo indeterminado, donde la escritura empieza a formarse, y con el que se identifica el músico y con él, el poeta; y *las manos,* que tienen la misma raíz que manifestación. De hecho, todo lo que el ojo *penetra* o escruta lo *revela* la mano. Porque el auténtico símbolo, en cuanto establece una distancia entre su contenido objetivo y su expresión, nos hace recorrer un camino hacia lo posible real. Y es precisamente esta expresión de un símbolo real, de una clave, la que concentra nuestra atención en el motivo del viaje hacia lo lejos, que resuena constantemente en la música de Mozart y que Gerardo Diego hace suyo. Acaso esa percepción de lo real se concentraría de manera visible en el *azul* que surca el poema («Y terco el pulso *azul* myosotis»), expresión de lo absolu-



to al que la forma musical aspira. De ahí que el alma del músico, del poeta, tienda a superar los límites penetrando en el abismo de la muerte, de lo desconocido. Porque únicamente de la muerte puede nacer el canto que no morirá nunca. Así pues, la palabra ligada a la música, hecha forma musical, deviene aquí discurso del límite, desplegando un lugar vacío, que no es otro que el del poema, en el que la desaparición se hace inminencia de su fulgurante aparición («La música es no olvido», afirma el músico-poeta). Es a este espacio neutro, donde ninguna forma puede arraigar y el silencio se revela como transparencia de la muerte y del origen, al que conducen las experiencias de Mozart y de Gerardo Diego. En ambos casos, el discurso poético-musical es fruto de una permanente tensión hacia lo real y propone una lectura total del mundo[13].

El camino iniciado hacia «el arrabal de senectud» con *Cementerio civil* (1972), no hace más que precipitarse hacia sus contenidos últimos en los libros finales: *Carmen jubilar* (1975), *Soria sucedida* (1977) y *Hojas* (1915-1989), obras de madura juventud, pues únicamente desde la madurez se puede escribir poesía joven. Y si en *Carmen jubilar* hay una búsqueda de la forma musical como imposible necesario («Música que vuela a su origen, / agua de pie, columna santa, / y entre las dos olvida el hombre / que lleva arrastrando las alas», escuchamos al final del poema «Jardines de la Villa de Este») y en *Soria sucedida,* que comprende *Soria* (1948) y *Soria sucedida* (1977), el poeta se debate entre el aprendizaje y la revelación a lo largo del proceso artístico, dándose en este poema tan musicalmente entrañados como «Romance del Duero», «La trucha» y «Ruiseñor de Mayo», es fundamentalmente en *Hojas*, libro de más dilatada elaboración y que incorpora varias series anteriores, algunas conocidas en parte a través de *Cometa errante* (1985), donde hallamos un mayor número de poemas musicales, algunos tan significativos como «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré», que había sido publicado antes varias veces y en el que Gerardo Diego nos ofrece lo mejor de sí mismo.

Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré

Preludio

Mi boca que no sabe
de palabras de ensalmo y de ceniza,
que del vuelo del ave
sabe que se desliza
y no la melodía que abre y riza;

mi lengua ardiente y pura,
mis labios de borrasca apasionada,
y esta arboleda impura,

[13] *El artículo de Gerardo Diego, «Metafísica de un retrato», apareció en el diario* ABC, *26 de marzo de 1972. En cuanto al poema en cuestión, uno de los mejores análisis sigue siendo el de Carlos Murciano, «Gerardo y su revelación de Mozart», en* La estafeta literaria, *núms. 594-595, pp. 26-28.*
Para las resonancias biográficas del músico austriaco en el poema son importantes los estudios de Bernard Paumgartner, Mozart, *Madrid, Alianza, 1990, y de Marcel Brion,* Mozart, *Barcelona, Juventud 1990, con motivo del segundo centenario de la muerte de Mozart en 1991, aunque se echa de menos en ellos una mayor dedicación a los últimos años del músico austríaco.*



esta espada olvidada
de mi esqueleto y vibración callada;

y esta alma que en mí mora
y este espíritu, en fin, que me guarnece:
todo en punto está ahora
tal que por ti florece
—oh lírico Gabriel— y se estremece.

Fuera de sí se admira
mi humanidad disuelta y sin fronteras
y, onda azul de tu lira,
es brisa en las banderas,
luz en la luz y esfera en las esferas.

Baja la noche al mundo,
la noche de las almas. Todo duerme
un sueño ancho y profundo.
Y una música inerme
—criatura de amor— viene a mecerme.

Porque solos, amigo,
tú y yo no más velamos tanto sueño.
Tú cantas —oh alto trigo,
oh céfiro zahareño—.
Tú cantas y yo escucho, oh noble empeño.

Tibia luz se difunde
por el aire cautivo de la sala.
Ya en el tapiz se hunde,
ya entumeciendo el ala
por el cristal y el ébano resbala.

¿Qué mensaje nos llega?
¿De dónde brota esta presencia infusa,
esta fragancia ciega
y suavísima musa
que nos besa la frente y nos rehusa?

Es algo que nos duele
y no se sabe dónde, cómo o cuándo.
Algo que sabe o huele
a flor que masticando
en la lengua nos burla y va volando.

Instante de prodigio.
Cuánta ventura en un silencio cabe.
Cómo el licor estigio
a olvido espeso sabe.
Qué amanecer de anunciación tan suave.

¿Dónde, que no te veo,
dónde, nombre de arcángel, te escondiste?



Solo estoy, más sí creo.
Algo ensoñado y triste
va a nacer de la estela que perdiste.

Resbala de este a oeste
de espuma negra y de marfil la ola;
y en coloquio celeste
bogan violín y viola
y el violonchelo, náufrago, se inmola.

La dicha que arrebata,
la lágrima que asoma y nos redime,
la luz que ata y desata,
la esperanza que gime:
¿qué música hay que al alma no lastime?

Pena de amor, precisa,
indecisa, tu súplica fluctúa,
se ofrece ya, se irisa,
se esquiva, se gradúa,
diente a diente se ahinca y se insinúa.

Feliz al viento ondule
la frase en re bemol que amor engendra;
que en la espera que pule,
purifica y acendra
Penélope se abraza a Melisendra.

Pálido el infinito
cabe en la noche mágica del piano;
pálido y sin un grito.
Y ciega va la mano
como una luna errando en el arcano.

Sobre el arpegio leve,
surtidor que en el aire se renueva,
canta una voz de nieve
el estupor de Eva
que en los jazmines su rubor comprueba.

Altos chapines calza,
en la cima del ámbito se olvida,
se desmaya, se alza;
a la muerte, a la vida
nos asume, nos ahoga y nos convida.

Gabriel, alma del mundo,
corazón de la ausencia y la distancia:
en ti su ardor profundo
concentra y su elegancia,
en ti llora y suspira toda Francia.

Aria

Oh, música anunciada que la noche esclareces,
noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos,
oh donación sin límites en quien Dios se recrea,
oh divina entre todas las cláusulas humanas.

Fue en un principio el ruido. Los rayos y las piedras
no hallaban sus aristas de eficaz geometría.
Era el agua un problema de sólida mañana
y el caos bostezaba su gañido de espanto.

Y dijo Dios: «no quiero». Qué tremenda palabra.
La piedad de los cielos, consolando, negando.
Y del lecho vacío de la nada sin lengua,
adulto, esbelto príncipe, se edificó el silencio.

El silencio es el padre de la niña armonía.
Él la engendra y la cría de sus puras entrañas.
Aplicad el oído a la piel de la música.
Detrás de la sonata late el silencio cósmico.

Canta el hombre angustiado su destino en la tierra,
canta para espantar el miedo de los astros.
La mudez es él solo, perdurable estatuto.
Del preludio a la fuga corre un escalofrío.

Oh engaño el más sublime, más pulcro e inocente
que de la mano augusta del Eterno nos vino.
Por no mirar —doblándonos al brocal de suicidas—
nuestra imagen perfecta, lapidamos el pozo.

Onda tras onda nacen, crecen, mueren y vibran
tras ellas otras ondas y se pisan, suplantan.
Un instante en el aire fulge la arquitectura,
la mano quiere asirla: un puñado de viento.

Problemática, oh música, es tu extraña existencia.
¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo?
¿Eres tú porque somos los hijos del capricho?
¿Te debemos la vida, oh madre derramada?

¿Te conocen las aves, los enigmas, los ángeles?
¿Las aguas del arroyo, los roces de las sedas?
¿Qué eres tú, cuerpo o alma, testamento o espíritu?
Cuando callas, tan bella ¿en qué nieve te duermes?

Ser una, diez, mil veces, es tu perfecto sino
paréntesis de gloria entre el cero y la nada,
celda deshabitada con la ventana abierta
por donde errara un día mariposa invisible.

«Quizás» de los amores, «Sí» de los nobles sueños,
bandera de la fe que azota, rasga el ábrego,



llaga que nos consuela, que nos besa en la llaga,
batir de alas felices recordando, volviendo.

Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.

Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes,
revelación —tan súbita— de la palabra roja,
blasfemia de tres cuernos, pez negra en los oídos,
letanía errabunda sin bienaventurados.

A ti, eterna y efímera, presa en el tacto y vana,
quise entonar el aria de tu suerte probable,
herirte el fiel costado con mi espada de fuego,
con armas de ti misma comprobarte en tus límites.

A ti, madre o madrastra, quiero aplicar mis labios,
a tus senos que fluyen la leche de la amnesia.
Y que una noche fría me encuentren bien dormido
en un pliegue arrastrado de tu mano de reina.

Coda

¿Dónde estoy? Si fue sueño,
si la visión del piélago me olvida,
asido a un dulce leño,
prenda última de vida,
me guarece una dársena ceñida.

Y ya otra vez me encuentro,
me palpo y gozo en cálida escultura,
y hallo que soy el centro
de toda criatura.
y el cielo en torno rueda sin presura.

Gabriel, música tuya
es esta que me acuerda y que me calma,
corona y alleluia
que asciende de tu alma,

requiem de la esperanza y de la palma.
Maravillosas, fieles,
las blancas alas de las gavïotas
resbalando niveles
pliegan ya sus derrotas
en quieto acorde cándido de notas.

Tú en tanto, anciano y mozo
—viejos mostachos de color de bruma
o acariciando el bozo—,
ojos tristes de puma
o de leopardo, crédulos de espuma;



mozo siempre y anciano,
aboliste ya el tiempo que aún oprime
nuestro descielo humano,
y con latir sublime
tu sangre en el adagio el pulso imprime.

Sube lenta la luna
y enamorada de ella va la ola.
Hazme, padre, la cuna
sobre las aguas sola,
amargas aguas de tu barcarola.

La música, como la poesía, depende de su forma para conmover al lector. Debido a su origen común, hubo siempre el intento de dar al lenguaje poético una organización musical, especialmente con el simbolismo francés, época en la que la máxima de Verlaine *De la musique avant toute chose,* tan presente en el ánimo de Fauré, revela ya que la sonoridad ocupa el lugar de la palabra y comunica más inmediatamente el significado del poema.

Gerardo Diego quiere trasladar a su poesía la música juvenil y nostálgica de Fauré; por eso este poema, compuesto de acuerdo con la forma musical de la sonata, que responde al principio estético de la variación equilibrada, presenta una tonalidad elegíaca bastante uniforme y una sucesión de ritmos diversos. El poema ofrece una forma tripartita, análoga a la forma ABA musical, en la que la parte central es lenta, lo cual viene subrayado métricamente por el moroso discurrir del alejandrino, mientras las otras dos partes son más rápidas y variadas, según muestra el uso de la lira, estrofa de flujo y reflujo. Aunque cada sonata tiene sus propias reglas, el modelo de estructura tripartita y tres movimientos, ya establecido por Haydn y que perdura hasta hoy, es el que sigue aquí Gerardo Diego. Lo importante es que cada movimiento, sin dejar de coincidir en esa tonalidad nostálgica que unifica el poema, tiene vida propia y responden, en su variedad, a los distintos estados de ánimo.

La rapidez del primer movimiento, que suele ser el más importante y donde se establece el tema de la composición, propicia un ritmo acelerado en el que el oyente se deleita con los cambios de tonalidad introducidos por los abundantes paréntesis, interrogaciones y exclamaciones, formas de la función comunicativa, que tienen por objeto expresar una relación compartida entre el músico y el poeta. Fruto de esa relación empieza a darse una progresiva ascensión de lo concreto a lo abstracto, del mundo en que vive el poeta hasta la fusión con lo imposible de la música de Fauré, por eso este primer movimiento termina con el deseo de síntesis, de plenitud («Gabriel, *alma del mundo,* / corazón de la ausencia y la distancia: / en ti su ardor profundo / *concentra* y su elegancia, / en ti llora y suspira toda Francia»).



El segundo movimiento, distinto al primero, frece un tono más lírico y reflexivo. Las asociaciones simbólicas y metafóricas de la música con la noche («noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos»), con el silencio creador («Detrás de la sonata late el silencio cósmico»), con la palabra («Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes») convergen en el ritmo cadencioso del alejandrino que nos va llevando al tiempo primordial del origen («Fue en un principio el ruido») y del que la forma musical no es más que pura evocación. De ahí que la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («Problemática, oh música, es tu extraña existencia. / ¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo? / ¿Eres tú porque somos los hijos del capricho? / ¿Te debemos la vida, *oh madre derramada?»)* tenga por objeto hacernos ver que la música es una forma del lenguaje olvidado, la más próxima al silencio. Y es que el silencio sagrado, que precedió a la confusión de las lenguas, se repite constantemente.

Los movimientos tercero y cuarto, claramente rápidos, están llenos de reiteraciones y ritmos fuertes que conducen a un final excitante («Sube lenta la luna / y enamorada de ella va la ola. / Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / *amargas* aguas de tu barcarola»), en el que la unidad de vida y muerte adquiere todo su volumen e intensidad. Gracias a la organización musical, pues la tonalidad elegíaca, la sucesión de ritmos diversos y la estructura tripartita subrayan el sentido del texto poético, la transformación del olvido («Mi boca que *no sabe* / de palabras de ensalmo y de ceniza») en memoria («Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / amargas aguas de tu barcarola»), de muerte en vida, tiene su paralelismo en el tránsito gradual de la melodía a la invocación, paralelismo que es tanto de estado de ánimo o de *tempo* como de diseño estructural. Los cuatro movimientos avanzan, dentro de una secuencia de gran fluidez y dramatismo, hacia un final de amor y muerte. Pues que la voz poética es aquí una voz líquida, como la música de Fauré, que no avanza linealmente, sino sorteando invisibles obstáculos en busca de su motivación original[14].

«Hay que escribir libros, como quien compone música», señaló hace tiempo Novalis. Y tal deseo parece cumplirse por entero en la poesía de Gerardo Diego, el cual escribe sus versos con oído de músico y oye la música con ojos de poeta. Dentro de la llamada generación del 27, de la que no es posible una definición unívoca debido a su variedad estética, García Lorca y Gerardo Diego son los que más se singularizan desde el principio por la doble vertiente musical y poética. Manuel de Falla les había señalado la necesidad de renovar el lenguaje musical en conexión con las vanguardias, pero sin descuidar la aportación del canto popular, camino ya iniciado por el *Cancionero* de Pedrell. La incorporación de la música a ese proceso de renovación simultánea de tradicionalismo y

[14] *El problema de la creación poética no es distinto al de la creación musical y, en esta analogía, tal vez resida el motivo de la proximidad de Gerardo Diego a la música de Gabriel Fauré, que viene ya de lejos, pues la escritura de este poema data de 1941. La lectura del poema debe completarse con la conferencia sobre «La calidad poética en la música de Fauré», pronunciada por Gerardo Diego en el Instituto Francés de Madrid, el 3 de diciembre de 1945, y publicada el año siguiente. Por lo demás, a pesar de la constante relación del poeta santanderino con el músico francés, nada se dice de ella en el estudio de Carlos José Costas. «Gerardo Diego: poeta de la música»,* La Estafeta Literaria, *Opus Cit., pp. 29-30; en el volumen* La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, *Madrid, INAEM, 1986; y en el ensayo de Andrés Ruiz Tarazona, «La música y la generación del 27»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 514-515, pp. 117-124. Y, sin embargo, la música grácil y aérea de Fauré está constantemente presente en la escritura de Gerardo Diego.*

modernidad se trasladó al ambiente universitario de la Residencia de Estudiantes: «La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante», nos recuerda Jesús Bal. Y fueron García Lorca y Gerardo Diego, ambos vinculados a la Residencia, los que vivieron la música de manera más intensa e hicieron del lenguaje musical su expresión más acabada, conscientes de que el lenguaje poético quedaría incompleto si le faltara la aportación musical.

Gerardo Diego amaba la música porque la conocía profundamente, de ahí su permanente amistad con los músicos y el intento de trasladar la experiencia musical a la poética, tal vez como resultado del músico que quiso ser y no pudo. Él mismo nos confiesa: «Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Si yo hubiera aprendido el lenguaje de la composición musical y hubiera logrado crearme dentro de él mi metal de voz propio, todo lo que intento decir con la palabra lo hubiera confiado al sonido. La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música». Y esta doble vocación musical y poética está presente tanto en su labor profesional como creadora. En cuanto a la primera, no sólo fue amigo de músicos, desde Manuel de Falla hasta Joaquín Rodrigo, sino que dio cursos sobre música de piano, apoyando sus conferencias con recitales interpretados por él mismo, actuó como crítico musical en diarios y revistas y escribió importantes ensayos musicales, entre los que podríamos destacar «La noche y la música», «La calidad poética en la música de Fauré», «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz» y «Bécquer y la música». En cuanto a la segunda, que es la que más nos interesa, habría que verla desde una doble dimensión: las referencias musicales y la organización musical del poema. Porque Gerardo Diego no sólo se inspiró en la música de conocidos músicos, sirvan como ejemplos más notables el homenaje a Chopin en sus *Nocturnos*, el poema «A Ida Haendel», el homenaje a Haydn en «Las estaciones» y los retratos de Fauré en «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré» y a Mozart en «Revelación de Mozart», sino que además tuvo un sentido musical de la composición poética como acaso no se haya dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora. Convencido de que la experiencia estética debe aportar orden y serenidad, sentido y equilibrio, Gerardo Diego eligió la forma clásica del soneto, ya recuperado desde el modernismo, para darnos sus mejores libros, *Versos humanos, Alondra de verdad, Ángeles de Compostela,* y desplegar en ellos toda su técnica poético-musical. Porque si a Gerardo Diego lo que más le atrae es la articulación música-palabra, no sorprende que recurra a la música para expresar lo trascendente y dé a su lenguaje una forma musical. La música nos propone un deslizamiento de la trascendencia a la



transparencia, y la poesía de Gerardo Diego es transparente porque es musical. Como en el lenguaje poético de San Juan de la Cruz, al que él tanto admiraba, lo más importante es que la voz cantada sea capaz de expresar una experiencia. Y es que la palabra fluida, musical, de Gerardo Diego únicamente puede comprenderla quien haya alcanzado una cierta madurez y haya pasado por ciertas experiencias. Sólo entonces la palabra se libera de cuanto la aprisiona y nos abre, en ese ámbito intermedio de lo musical, a nuevos espacios de visión[15].

En la medida en que el poeta santanderino busca en sus poemas el control de las emociones, el efecto final es siempre de mesura y equilibrio. Bastaría el análisis del soneto «El ciprés de Silos», en su elaborada construcción lingüística, para apreciar cómo los distintos recursos expresivos, la acentuación fija del endecasílabo a la italiana, la coincidencia de términos claves con el eje rítmico del verso y el empleo de variadas aliteraciones, a nivel de fonética rítmica; la preferencia por la forma simple, verbo o nombre, frente a la compuesta, que abandona el carácter relacional de la palabra en beneficio de su evocación de lo presente, de lo elemental, desde el punto de vista morfológico; la eliminación de los nexos lógicos a nivel sintáctico; la selección léxica de símiles y metáforas, que van creando un mundo poético armonioso; la organización rítmica, que hace consciente la dinámica sonora de los versos; y la concentración en el último verso, donde el misterio y revelación poéticas logran matenerse en perfecto equilibrio, se articulan todos ellos en función del control emotivo. Las emociones marchan bajo el orden organizador, lo cual hace que, aunque la musicalidad lírica presente variaciones de intensidad, no se pierde el sentido global de la composición, pues un poema de Gerardo Diego se reconoce siempre por su arquitectura, por estar bien construido, que es algo inherente a su fina sensibilidad musical[16].

No suele ser un buen método explicar la estética de un arte apoyándose en la de otro, pues tanto la música como la poesía aparecen hoy como lenguajes independientes. Sin embargo, es claro que Gerardo Diego buscó establecer el debido equilibrio entre la música y la poesía a lo largo de su trayectoria, tal vez porque ambas aparecen como manifestaciones de un mismo lenguaje perdido y están orientadas a revelar en la forma un contenido infinito e informe. Pocas veces, como en la poesía de Gerardo Diego, nos hallamos ante el hecho de que música y poesía son la misma alma. Ya al inicio de su poetizar, en el poema «Poeta sin palabras» del libro *El romancero de la novia,* hay un recogimiento en la música, que es previo al decir («Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías, / mientras vagan perdidas, ciegas e inexpresables / yo no sé qué *interiores, soñadas melodías»).* Después, en «Manos en el

[15] *Gerardo Diego no sólo colaboró con Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la obra* Diez años de música en España *(Madrid, Espasa-Calpe, 1949), sino que además nos dejó importantes escritos sobre música, algunos de ellos todavía inéditos y de los cuales es posible deducir toda una estética musical que tiende, en su libertad, hacia algo que está todavía en fermentación, a lo inacabado o no definible. Véanse al respecto los estudios de J. Neubauer,* La emancipación de la música, *Madrid, Visor, 1992; y J.D. García Bacca,* Filosofía de la música, *Barcelona, Anthropos, 1994.*

[16] *Sobre esta musicalidad lírica, que une el ritmo del sentido con el sonido, ya habló José María de Cossío en su artículo «La poesía de Gerardo Diego»,* Escorial, *V (1941), pp. 440-451. En cuanto al ritmo y música verbal de los versos gerardianos, puede verse el ensayo de Isabel Paraíso de Leal, «El orden en la pirueta (Notas sobre la métrica libre de Gerardo Diego)»,* Crisol, *9 (1988), pp. 47-63.*



piano» de *Sonetos a Violante*, que acaso constituya la mejor biografía del poeta, volvemos a encontrar la unión de amor y poesía por la música («Mis manos son —qué flores tan extrañas— / mis manos que acarician —tú las viste— / el capullo, el marfil —tú las quisiste—, / mis levísimas, líricas arañas»). Por último, el enigmático y revelador «Romance del Duero», de *Soria sucedida,* donde la poesía está esencialmente concebida y expresada como canto («Quién pudiera como tú, / a la vez quieto y en marcha, / cantar siempre el mismo verso / pero con distinta agua»). En los tres poemas hay una estrecha correspondencia entre música y poesía, una posición de no interferencia ante lo poético, de que la palabra no interrumpa el lenguaje de la música, lo cual nos lleva a verlas como experiencias convergentes.

«Decir y cantar era antaño la misma cosa, lo cual muestra que una y otra tuvieron la misma fuente», afirma Jean-Jacques Rousseau, citando a Estrabón. Si en los poemas de Gerardo Diego, música y poesía se interpenetran constantemente, es porque ambas están orientadas a decir lo real, aquello que nos trasciende y por lo cual somos. Pues la realidad es unificación, aquello no tiene fronteras, y lo que hace la música es *impulsarnos* más allá de los límites, de todo lo conocido, hacia el origen de una totalidad mayor. El movimiento de la música es el retorno al origen, sentido o deseado pero no explicado, pues Mahler mismo escribió que «la música ha de contener siempre un anhelo, un anhelo que aspira a ir más allá de las cosas de este mundo», algo que se percibe de manera inconclusa o inacabada. Lo desconocido es la materia del impulso creador, ya que tanto el músico como el poeta son exploradores de nuevos espacios a descubrir, operando ambos con algo todavía en fermentación. La posibilidad de que lo aún no manifiesto pueda ser previamente sentido, determinando un *continuum* unificado, es lo que hace de la expresión musical una forma de inminencia, un arte de la pre-apariencia. Por la creación poético-musical, que se orienta a la trascendencia, nos integramos en la totalidad de lo existente. De ahí que la unidad poética de Gerardo Diego, en la que las distintas variaciones se traban unas a otras en el movimiento de la libertad creadora, tal vez haya que buscarla en la *similitud* de la música, que así se nos desvela como su forma más natural de experiencia artística.

Armando López Castro



Hidalgo y Hierro bajo el magisterio de Gerardo Diego

Gerardo Diego no sólo fue uno de los principales mentores de la vanguardia hispánica y de su propia generación que con su imprescindible y ya histórica *Antología* contribuyó a consolidar, sino uno de los fundamentales maestros, junto con Dámaso y Aleixandre, de los poetas de la primera generación de postguerra, sobre todo de las figuras más revelantes de aquella santanderina Quinta del 42: José Luis Hidalgo y José Hierro. Éstos consideraron a Gerardo Diego, por aquellas fechas, como su verdadero preceptor literario a quien mostrar su incipiente labor literaria y reconocimiento poético. Ambos vates lo conocieron personalmente el 29 de marzo de 1938, cuando el poeta del veintisiete realizaba una conferencia en la capital montañesa, tan determinante acontecimiento en las vidas de por aquel tiempo noveles poetas, fue anotado por un testigo de excepción y compañero generacional: Aurelio García Cantalapiedra que en su libro biográfico *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo* (1975)[1] señalaba cómo José Luis, Pepe Hierro y un amigo de ambos, Jaime Giménez, asistieron a una conferencia-concierto de Gerardo, donde pudieron saludarle y concertar una entrevista en la casa del propio poeta antes de que Hidalgo saliera movilizado por el servicio militar; Hierro lo visitaría después en varias ocasiones; sin embargo, el encuentro decisivo en nuestros jóvenes escritores fue un año después (finales de marzo de 1939 aproximadamente), cuando Hidalgo y Hierro fueron a verlo y le entregaron una pequeña antología poética que contenía 26 poemas (trece de Hierro y otros trece de Hidalgo con algunos dibujos de éste último) lo que demuestra el peso específico que va a tener el poeta en ambos.

José Luis Hidalgo en una carta (1941) a sus amigos Luis Corona y Jesús Cancio, a propósito de la aparición de la *Primera antología* de los versos de Diego en la editorial Austral, calificaba al vate del veintisiete como «el

[1] *García Cantalapiedra, Aurelio,* Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, *Taurus, Madrid, 1975, pp. 92-3. En una carta (junio 1935) a su amigo Aurelio, Hidalgo comentaba esta segunda vista a Gerardo Diego: «Pepe me dice en su carta muchas cosas y me pide que te las cuente, pues ha perdido tu dirección y espera carta tuya. Lo más importante de todo es el relato que me hace de la visita a Gerardo Diego. El libro le dijo que era «muy simpático», que le gustaba más lo versificado que lo otro, pues ya no aceptaba muchas de las cosas hechas por él y por sus amigos; que la poesía necesitaba un mínimo de valor conectante. (Por este lado puede estar tranquilo, yo nunca he perdido el contacto). Le dio un maravilloso concierto de temas sobre el agua (Debussy, Ravel) y le dijo que siempre que quiera vaya a su casa a charlar y oír música». Op. cit., pág. 101 .*



poeta más rico y complejo de la España actual», mientras José Hierro reconocía la influencia que sobre ellos siempre ejerció; por ejemplo, en una conferencia pronunciada en la Diputación Provincial de Santander en el verano de 1958, el autor de *Alegría* calificó a Gerardo Diego como «nuestra nodriza poética» y comentó a propósito de su magisterio:

> Piensen ustedes que esto ocurría en torno a la guerra española, en un momento en que la poesía andaba total y absolutamente aislada, no pertenecía en verdad a la vida real. Nosotros teníamos necesidad de hacer versos, tratábamos de hacerlos. Teníamos para nosotros una Biblia, que nos pasábamos, que comentábamos, que discutíamos sobre ella, que era la Antología de Gerardo Diego. Pues bien, con José Luis Hidalgo comentábamos estas cosas. Estaba ya su espíritu, su espíritu grave, su espíritu hondo, preocupado por las cosas trascendentales; pero al mismo tiempo era fabulosamente imaginativo y optimista. Entonces, José Luis era pintor a ratos, que alternaba esta actividad suya artística, con una terrible, con una honda preocupación por la filosofía, por la metafísica[2].

Desde el punto de vista del propio Diego, el encuentro con los noveles poetas de la Quinta del 42 también fue decisivo; en un artículo titulado «Las dos HH», publicado en el número ocho de *Peña Labra* (verano de 1973) nos relataba así aquella cita crucial con Hierro e Hidalgo y la pérdida de aquel manuscrito poético que le regalaron:

> Los conocí a la vez y supe de ellos por aviso de nuestro común amigo el buenísimo Luis Corona. Y un buen día se presentaron en mi casa de Reina Victoria, 25, 4°, Santander, los dos adolescentes, sonrosado y locuaz el uno, pálido y moreno el otro. Traían una colaborada credencial: un libro de edición y ejemplar único en que la también común vocación artística de los dos poetas había logrado, además de la caligrafía, la ilustración o capricho colorista. Así creo recordarlo. Hablamos, toqué el piano, prometí leer los versos, diles gracias por su vista y por el depósito del libro y en cuanto se marcharon me puse a leerlo. Quedé encantado. Y esperé la segunda visita. Cuando volvieron, yo no me atreví a quedarme con el tesoro que suponía para ellos muy valioso y se lo devolví. ¿Cómo iba yo a suponer que el tesoro estaba atesorado como regalo definitivo y para mí solo? Ellos no se atrevieron a decírmelo, yo no osé hacer alusión alguna a tal posibilidad, y no volví a ver más los poemas. Los arrastres y desconciertos de aquellos años trajeron la tristísima consecuencia del extravío sin remedio del códice casi miniado. Se perdió una joya bibliográfica[3].

Gerardo Diego fue, por lo tanto, para los poetas santanderinos, un primer punto de apoyo y un intento de acercamiento y reconocimiento de su incipiente labor poética. Las visitas al maestro, el recopilar una antología de versos que le regalan con deseo de juicio crítico y la clara influencia de su poesía humana y viva de hondas preocupaciones existenciales, señalan este magisterio, más marcado en José Hierro que en José Luis Hidalgo, ya que éste último se vio atraído por las imágenes creacionistas del vate santanderino, pero fueron sobre todo, las luces surrealistas de Alberti, Aleixandre y Lorca (leídos en la *Antología* del profesor) las que van a tener el

[2] *García Cantapaliedra, Aurelio,* Op. cit., *pág. 87.*
[3] *Diego, Gerardo, «Las dos HH»,* Peña Labra, *n°8, Santander, verano 1973, pp. 32-3.*



peso determinante en su poesía primera *(Pseudpoesías, Las luces asesinadas y otros poemas,* etc). De esta forma nos lo relata en unos versos del poema «Quise verte gritando por la tierra», no recogido en libro por el autor de *Los muertos:*

> Los dos —con igual mano—
> cuidamos nuestras flores,
> nuestro jardín abstracto
> de intentados poemas
> —orillas de la mar, orillas de los versos,
> Puerto Chico, los muelles, Piquío, el Sardinero,
> entre versos de Alberti, de Salinas, de Diego...—[4]

Gerardo Diego fue el primer mentor de nuestros jóvenes poetas, él les indicó la directriz de una poesía humana, tremendamente existencial y religiosa con sus *Versos humanos* y *Alondra de Verdad,* libros que marcaron a muchos poetas de postguerra. Este cambio de estilo poético no sólo se produce en el vate del veintisiete, sino que sacude a las generaciones de postguerra, en general, y está de manera presente en la propia trayectoria de Hidalgo, que después de la seducción creacionista y surrealista —que nunca abandonare del todo y que había predominado hasta 1939, fecha de las visitas al maestro— evoluciona hacia una poesía de hondas preocupaciones metafísicas. Doble magisterio, por lo tanto, como poeta y antólogo, y como guía: desde las vanguardias a la poesía humana. El reconocimiento de estos patrones poéticos a seguir, de esta «pista» —como dice el mismo Hierro— hacia una poesía llena de preocupaciones humanas y tremendamente testimonial, nos la indica el autor de *Tierra sin nosotros* en un artículo homenaje al poeta santanderino titulado «Entrañable Gerardo»:

> (...) Para mí Gerardo Diego es una parte de mi juventud, un pedazo de nuestro entrañable Santander, la primera pista *—Versos humanos, Manual de espumas—* que me ofreció la poesía viva. Si paseo junto a la bahía santanderina un día de viento sur, automáticamente pienso en «las lejanías que están aquí, al alcance de la mano». Y un día de nordeste lo miro, irremediablemente, a través de su «Nordeste azul». Puede que todo esto sea una excusa para mi incapacidad crítica, aunque no creo que me invente admiraciones para justificar fracasos.
>
> Puede que la primera nota que haya de destacarse en la poesía de Gerardo Diego es su incurable juventud, su curiosidad, su humor y contenida alegría. Su obra resulta más joven, inquieta e inventiva que la de mayor parte de los poetas de hoy. Y más llena de sorpresas. En estado puro o impuro es el creacionismo lo que la anima. «Crear lo que no veremos» fue uno de sus lemas predilectos. La obra de Huidobro no fue para él patrón al que someterse, sino chispa que enciende lo que nuestro poeta llevaba dentro. De ahí que, cuando pasaron las fiebres del ismo, oculta en el espíritu del poeta[5].

En otro artículo del mismo José Hierro en el número homenaje de la revista *Peña Labra* a Gerardo Diego en el verano de 1972, vuelve el poeta a

[4] *Hidalgo, José Luis,* Obra poética completa, *Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1976, pág. 228. Citamos por esta edición.*
[5] *Hierro, José, «Entrañable Gerardo»,* Punta Europa, *nº 112-3, año XV, agosto-septiembre 1966, pág. 36.*



incidir en la importancia que tuvo el maestro del veintisiete para su generación y la deuda contraída con él. En este trabajo Hierro analiza algunas características de Gerardo: su juvenil actitud que lo hace más un compañero que un relevante profesor, la accesibilidad y sencillez humana, la pasión por la poesía compartida por toda alma joven, el gusto por la modernidad y la experimentación poética, etc:

> Gerardo descubrió, por medio de su Antología ejemplar, a los que éramos unos chicos por los años anteriores a la guerra, cuál era el camino verdadero y cuáles los nombres representados. Es una deuda que me parece tenemos contraída con él los hombres de mi generación. Pero es que, además, lo que yo haya podido saber del mester poético se lo debo a él más que a ningún otro lírico de este siglo, incluidos mis admirados Rubén, Juan Ramón y Machado. En cuanto al placer meramente poético, de lector desinteresado, *Alondra de verdad* no ha agotado, para mí, sus primores y sorpresas. Gerardo Diego, maestro y poeta sin ocaso: he aquí la etiqueta que le conviene, con la que yo le distingo.
>
> En el aspecto personal, hay algo en Gerardo que le caracteriza: su perenne juventud. Una virtud que, paradójicamente, se vuelve contra él. Su insaciable curiosidad por lo nuevo y por los nuevos, su generosidad para darles el espaldarazo, su convivencia con los más jóvenes que él, le ha privado del reconocimiento de su magisterio. Consideramos maestro al que vive alejado, por encima de nosotros, en un misterioso trono al que es difícil acercarse. Pero Gerardo participa en los pequeños hechos de cada día, asiste a los problemas y rabietas. Reacciona, con la pasión de un muchacho, ante todo lo que considera injusto o feo, hasta el punto de privar de su poesía a su Santander, su cuna, su palabra, por el grave hecho de haber enturbiado la curva flexible de Peña Cabarga un desafortunado monumento. Su juventud de alma se manifiesta yendo a contracorriente de una poesía, la de nuestros años, que había perdido el frescor, aquejada de la sequedad que confundimos con la trascendencia. Al fin las aguas volverían a sus cauces imaginativos, gracias a quienes eran más jóvenes que nosotros, y casi tanto como él.
>
> Gerardo, un maestro que parece un discípulo. Un maestro compañero al que nunca recordamos cuánto le deben, le debemos, los poetas[6].

José Luis Hialgo se sintió atraído desde muy joven por las experiencias vanguardistas: los experimentos ultraístas e imágenes creacionistas que confeccionaba Gerardo Diego, el juego de la greguería de Gómez de la Serna y los nuevos métodos que practicaban escritores y pintores que conllevaban ciertos ecos expresionistas en sus obras, por ejemplo, Gutiérrez Solana a quien conoció personalmente e, incluso, dedicó un artículo crítico a su pintura: «Solana, el torpe», publicado en la revista valenciana *Corcel* n° 10-2 de 1945[7]. El vate montañés se interesó vivamente por la estética de vanguardia, y leyó textos teóricos y estudios críticos sobre arte y literatura de los precursores de estos movimientos. Un libro clave fue *La nueva literatura* de Rafael Cansinos Asséns (releído varias veces) y conoció de cerca las polémicas y los artículos de Fernando Vela, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapela, César M. Arconada y Antonio Marichalar, entre otros, en las revistas *Alfar, Revista de Occidente* y *La*

[6] *Hierro, José, «Palabras desde Santander para Gerardo»,* Peña Labra, *n°4, Santander, verano de 1972, pág. 14.*

[7] *Ciertos motivos son afines entre el poeta montañés y el autor de* La España negra, *por ejemplo: la visión trágica de la existencia, la tendencia a lo grotesco —esa veta surrealista que implica un realismo de pesadilla—, el estado febril, la confusión de realidades y el empleo de tópicos surreales: los muñecos y maniquíes —compárese por ejemplo «Las figuras de cera» solanescas con ese «muñeco de ciudad» hidalguiano—.*



Gaceta literaria. La atracción por el surrealismo como forma de expresión de las más íntimas preocupaciones subjetivas y existenciales marcan también sus primeras obras que acusan la clara influencia de Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre, coincidiendo con ellos en el mismo empleo de recursos, imágenes y tópicos. Hidalgo vio en los poetas del veintisiete el nuevo lenguaje que buscaba y una alternativa a las formas caducas y «putrefactas»; el surrealismo fue una vía de expresión de sus ansias vitales y juveniles, de sus fuerzas íntimas, vehículo de sus preocupaciones humanas y manifestación del dolor cósmico con tonos neorrománticos. Ciertos ecos creacionistas de Gerardo Diego también están presentes en la poesía primera de Hidalgo. Recordemos que el autor de *Imagen* desarrolló las experiencias tempranas del vanguardismo que llevó a la renovación formal de los poetas del veintisiete. Gerardo Diego mantiene, como sus compañeros de generación, un equilibrio entre tradición y vanguardia, entre poesía pura y poesía humana, que también vamos a encontrar en José Luis Hidalgo y José Hierro con su dicotomía entre «poesía pura, poesía práctica». A pesar de las innovaciones poéticas que llevó a cabo, Gerardo Diego se mantendrá fiel a la rima y no propugnará un total predominio de lo plástico y visual en el poema como otros movimientos vanguardistas sostenían[8]. Esta idea también está presente en José Luis Hidalgo que, exceptuando algún poema concreto, no suele jugar con la disposición tipográfica y persiste generalmente en algún tipo de regularidad rítmica en sus poemas vanguardistas.

Gerardo Diego dio a conocer los postulados de los movimientos de vanguardia con sus lecturas de versos y conferencias —la titulada «La poesía nueva» (impartida el 16 de noviembre de 1919) en el Ateneo de la capital montañesa—, y ayudó a crear ese ambiente de renovación poética que calará en sus paisanos santanderinos como José de Ciria y Escalante director de la revista *El Reflector,* cuyo secretario fue Guillermo de Torre y en cuyas páginas figuraron poemas de Juan Ramón Jiménez, José Rivas Panedas, Adolfo Salazar, Isaac del Vando Villar y de surrealistas franceses (Philippe Soupault y Paul Eluard) e, incluso, una página de Ramón Gómez de la Serna, junto con estudios críticos de Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges[9]. Del poeta chileno autor de *Horizon carré* (1917) recoge Gerardo Diego la preocupación tipográfica por el poema: los márgenes desplazados, las letras de tamaños y formas diferentes, el énfasis por la imagen, etc; pero, sobre todo, esa idea del poeta demiurgo que apresa el mundo y funda una nueva realidad será lo que más influye en nuestro poeta. El artista creará un poema igual que «la naturaleza hace un árbol» como señalaba Huidobro, y que Gerardo Diego expuso en su poema «Creacionismo» perteneciente a su libro *Imagen* (1922). Esos ladrillos con los que Gerardo Diego

[8] *Como muy bien ha estudiado Arturo del Villar, Gerardo Diego introdujo en el creacionismo la métrica tradicional procurando que sus versos se sometieran a la medida y a la rima, en vez de quedar libres en la página.*

[9] *Sobre este tema véase la introducción de Leopoldo Rodríguez Alcalde a la antología de Ciria y Escalante, José de,* Antología, Antología de escritores y artistas montañeses, *nº XVII, Librería Moderna, 1950, pp, LIV -LVII.*



construye el nuevo poema son los fragmentos de la realidad actual, el artista de la modernidad estética que trabaja con lo fragmentario, con ese «montón de imágenes rotas» que cantaba T.S. Eliot en su *Waste Land,* con esos «pedazos de estrellas pisoteadas» que expresará Rafael Alberti en *Sobre los ángeles.* El poeta santanderino desarrollará también los principios estéticos de la poesía de vanguardia: el carácter novedoso y original, el intento de no imitar la realidad, la depuración obsesiva de todos y cada uno de los elementos conformadores y conformados del texto, su esencialidad, su universalidad, la capacidad de emoción y sugestión, la búsqueda de objetos poéticos puros (esa desnudez esencial y despojamiento de lo superfluo de la vanguardia clásica), etc. El mismo poeta señaló en su manifiesto programático titulado «Posibilidades creacionistas», aparecido en la revista *Cervantes* en 1919, que la imagen era sobre todo palabras, «palabra en su sentido más primitivo ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico de juicio, de pensamiento. Así, la palabra tierra, ordinariamente, tiene un valor estético insignificante; pero en los labios absortos del vigía descubridor de América fue el más emotivo de los poemas, la más encendida de las imágenes. Pero ya es difícil desnudar a las palabras ya tan resabidas. Sólo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran ocasionalmente el milagro»[10]. Esta idea poética de que «las palabras no dicen nada pero lo cantan todo», la vuelve a recoger Gerardo Diego en la introducción a la sección «Imagen múltiple» de su libro *Imagen,* donde aparece toda la poética del creacionismo[11].

En su artículo «Posibilidades creacionistas», Gerardo Diego, que intentaba explicar la imagen múltiple, llegaba a la conclusión importante de que la Música era sustancialmente el arte de las imágenes múltiples, y relacionaba la Poesía con la Música, exaltando ésta última. Esta sobrevaloración de la Música sobre la Poesía es determinante para muchos poetas de postguerra. Por ejemplo, la vamos a encontrar en muchos manifiestos vanguardistas y experimentales de los años cuarenta y cincuenta. Así desde el Postismo (1945) Carlos Edmundo de Ory ya señalaba que de todas las manifestaciones libres «la música es la más abstracta»[12], la música es un arma fundamental en el juego de palabras que exalta las palabras en libertad y las múltiples combinaciones, y retruécanos. Recordemos aquí que, sintomáticamente, algunas obras de los poetas postistas llevan por título, precisamente, *Música celestial* de Eduardo Chicharro o *Música de lobo y Arte de la fuga o Rig* de Carlos Edmundo de Ory.

Esta relación de la Poesía con la Música, que busca Gerardo Diego, corrobora el interés de todo movimiento vanguardista de indagar en nuevos horizontes estéticos y de buscar las correspondencias entre las distin-

[10] *Recogido en el artículo de Aullón de Haro, Pedro, «La teoría poética del creacionismo»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *Nº 427, Madrid, enero de 1986. Gerardo Diego llega a distinguir cinco tipos de imágenes en dicho artículo: la imagen, anteriormente transcrita; la imagen refleja equivalente a la de las retóricas; la imagen doble; la imagen triple, cuádruple, etc, placer del creador; y la imagen múltiple.*

[11] *El propio Diego señala: «Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica. Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta». Diego, Gerardo,* Obras completas, *(Ed. Francisco Javier Díez de Revenga), Aguilar, Madrid, 1989, pág. 101.*

[12] *Véase al respecto los manifiestos y artículos recogidos en: Ory, Carlos Edmundo,* Poesía (1945-1969), *Ed. de Félix Grande, Edhasa, 1970; y Ory, Carlos Edmundo, «Sobre el postismo hoy»,* Turia, *nº 24-25, 1993, donde recapitulando sobre manifiestos anteriores señala: «El postismo hace el 'elogio de la música',* reconociendo a la música como postista por definición *y a*



tas disciplinas artísticas con el fin de encontrar ese arte total. El mismo poeta señaló este deseo en un artículo sobre su amigo Huidobro: «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro» (1968)[13], donde recogía algunas ideas de su discurso de ingreso en la Real Academia Española del 15 de febrero de 1948. En dicha ponencia, Gerardo Diego destacaba ese papel del poeta en relación con las diferentes técnicas y, al referirse al libro de Huidobro *Salle 14,* donde aparecían poemas pintados, exponía la necesidad de hermanar las diversas artes, de unir pintura y poesía, lo plástico y lo musical. José Hierro, al reconocer el magisterio del poeta santanderino, también vio con acierto que una de las características del estilo poético del profesor era precisamente esta correspondencia entre poesía y música[14]; este gusto por la música va a estar presente en muchos poemas de Hierro, no sólo en la poética y en la concepción de basar la poesía en el ritmo («el poeta, como el músico, trabaja simultáneamente en varios grados del pentagrama. Cuando coloca una palabra, no es una nota lo que ha dejado sobre el papel, sino un acorde»)[15], sino en poemas donde la música («ese cántico» de «Una tarde cualquiera») o los compositores aparecen temáticamente («Sinfonieta a un hombre llamado Beethoven»)

En *Imagen* (1922) de Gerardo Diego encontramos pues, los presupuestos de su poesía futura y, en parte, la de discípulos como José Luis Hidalgo: el equilibrio entre vanguardia y tradición, la consideración de la música como «columna mágica» orientadora del poeta y, sobre todo, el poder de las metáforas novedosas, la originalidad de asociaciones imprevistas, la superposición de imágenes y giros humorísticos que ya estaban presentes en las greguerías de Gómez de la Serna, etc. Algunas locuciones y versos burlescos implican que la poesía adquiere un tono festivo y nos sugieren unas greguerías ramonianas. Esta idea ya fue apuntada por Luis Felipe Vivanco que, al analizar la poesía del vate del veintisiete, vio que de su poesía «no se recuerda más que sus fragmentos suficientes, como greguerías sueltas, aunque desprovistas de todo lastre literario y, sobre todo, sometidas a una alegría elemental de ritmo y estribillo»[16], señalemos, por ejemplo los versos iniciales del poema «Estética», perteneciente a *Imagen,* que claramente presentan una forma greguerística:

> Estribillo Estribillo Estribillo
> El canto más perfecto es el canto del grillo.

Existe en Gerardo Diego una concepción estética de juego que también encontramos en las greguerías primerizas y poemas todavía noveles de José Luis Hidalgo. Para estos poetas vanguardistas el arte es un medio de desvalorizar la realidad y atraer la atención sobre el fenómeno estético;

la poesía como medio de expresión más natural (2M). Por lo tanto, el postismo da la preferencia a la música sobre la poesía; considera la música como el arte más libre» pág. 162.

[13] *Recogido en Costa, René de, (ed)* Vicente Huidobro y el creacionismo. *El Escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975.*

[14] *Véase Hierro, José, «Entrañable Gerardo»,* loc cit., *pág. 39, donde señala esa idea de que el creacionismo fue para Gerardo Diego un camino de aventura y salida para su temperamento clásico y que en sus ideas de renovación vanguardista tenían un papel relevante la musicalidad, el ritmo, la sonoridad y la rima, lo que el mismo poeta llamó «capacidad de orquestación poética»; este tema también aparece en el artículo de Hierro: «Reproches al tímido»,* Cuadernos Ágora, *nº 37-8, Madrid, 1959. Recuérdese el artículo del mismo Gerardo Diego «Falla y la Literatura» en* Ínsula, *nº 13, Madrid, 1947. Sobre el tema véase también: Villar, Arturo del «Gerardo Diego, poeta creacionista»,* Cuadernos hispanoamericanos, *nº 361-2, Madrid, 1980, y del mismo autor:* La poesía total de Gerardo Diego, *Libros de Fausto, Madrid, 1984.*

[15] *Hierro, José, «Palabras antes de un poema», en* Elementos formales en la lírica actual, *Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, pág. 88.*

[16] *Vivanco, Luis Felipe, «La palabra artística y peligrosa de Gerardo Diego»,* Intro-



se vuelcan en la disposición tipográfica, en el empleo de las mayúsculas —muchos de los versos finales de los primeros poemas de Hidalgo terminan con letras mayúsculas—, eliminan la puntuación, juegan con los espacios, y dan una atmósfera de rompecabezas a la página en blanco. Este aspecto circense y acrobático se encuentra en el ambiente de la época: desde los cuadros de Picasso a las conferencias originales sobre un elefante o un trapecio de Ramón Gómez de la Serna, desde los *ready-mades* dadaístas de Marcel Duchamp a *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti. El mismo Gerardo, con su suplemento humorístico de la revista *Carmen*, el llamado *Lola*, quería dedicarse a la tontología y los versos malos de poetas importantes en su último número. Esta idea de crear una *Antología* de tontos fue una propuesta que tenían ideada Manuel Llano junto con sus jóvenes amigos José Luis Hidalgo y José Hierro, pero que se malogró por muerte inesperada del novelista cántabro.

Gerardo Diego supo despertar en los incipientes poetas esta afición por la imagen poética novedosa, el empleo de un vocabulario referido al mundo urbano, la disposición tipográfica y cierto interés por la esencialidad y la poesía pura en el sentido juanramoniano. Estos rasgos están de manera muy presente en los poemas de José Luis Hidalgo, por ejemplo en «Arrabal», «Ciudad» y «Estación», pertenecientes a *Raíz* (1944), donde aparecen imágenes de clara vertiente vanguardista relacionadas con el mundo urbano: el humo de las fábricas es *plomo dormido*, el cielo está *ciego y sin lámparas*, el río es una *vena viva de acero* y del sol llueven *cables de teléfonos*. Aunque las primeras obras de José Luis Hidalgo destacan por la retórica surrealista, en su mayor parte de influjo recibido *Sobre los ángeles* de Alberti, la característica predominante de estos poemas iniciales es la presencia de imágenes creacionistas que seguirán de manera latente hasta su segundo libro publicado, *Los animales* (1945), configurado en torno a sensaciones intuitivas sugeridas por éstos. De la primera obra del poeta cántabro, *Pseudopoesías* (1936), podríamos destacar el poema titulado «Fuga», donde aparece una concepción de la Belleza en su sentido más ideal y esencial en la línea de Juan Ramón —la misma contraportada del libro lleva una cita poética del andaluz universal—, o recrea esa idea de Belleza clásica, eterna, belleza sin jornal que aparece en «Alegoría» de *Manual de Espumas* de Gerardo Diego; lo interesante de dicha composición es que Hidalgo juega con la disposición tipográfica y con las imágenes y metáforas de estilo creacionista: el frío es acero *bruñido*, la Belleza es *alma de límites*, etc. Además, el poeta hace uso de recursos como la sinestesia y la metagoge, que contribuyen al tono subjetivo del surrealismo, mientras que con la utilización de la repetición en busca de

ducción a la poesía española contemporánea, *Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 193.*



musicalidad, Hidalgo logra un efecto parecido al del poema «Estribillo» de Gerardo Diego:

El alma de los límites:
                                        Belleza.
La forma, que aquí
estaba, ya no es
por este espacio.

El tacto que solloza
porque no encuentra
su masa.
        El acero bruñido, el frío
que se clava de brillos
por unos dedos. Ríos
de sensaciones
por la flor de la carne.
        Tactos.
                Tactos.
                        Tactos.
El alma de los límites:
                                    Belleza.
La tengo, el cuerpo ya no es.
El alma, sólo el alma.

Otras composiciones donde se puede rastrear este influjo creacionista son «Canción del marinero» donde la brújula es una *veleta de mil esquinas* y el barco es un *sonámbulo marinero* de indudables ecos lorquianos, mientras en el poema «Llorando están» aparece la personificación de los colores: éstos, bien *lloran sobre la paleta,* bien están *dormidos en los tubos y en los pinceles soñando,* motivo que nos recuerda ciertas imágenes que ya aparecían en Vicente Huidobro y en Gerardo Diego (el poema «Luz» de *Imagen,* donde los colores *dormían en la acequia ensordecida).* En otros libros como *Marzo (Diario íntimo)* de 1943 o *Abril,* que también data del mismo año, José Luis Hidalgo continúa con este tipo de imágenes y metáforas vanguardistas, pero se puede notar cierta tendencia a la depuración, acercándose a un ideal de poesía esencial juanramoniana, por el tono amoroso que predomina. Poemas como «Lo mismo» o «Vienes como la ola» demuestran este cambio, aunque siguen manteniendo el juego y la disposición espacial con imágenes sugerentes:

Vienes como la ola —azul— de mi alegría,
te vas como la nube —¡negra!— de mi dolor.

En el poema «Tu mano» del libro *Abril* aparece la imagen de la palma de la mano de la amada, abierta al sol como *una espiga, un rumbo en cada grano prisionero;* mientras que en «Como dos hojas» los ojos de la



mujer son dos hojas nacidas del tronco del poeta. En otra serie de composiciones agrupadas bajo el epígrafe de *Poemas varios* (1935-1944) se sigue rastreando este influjo creacionista. Es el caso de «Noche», donde el poeta emplea motivos e imágenes que ya encontrábamos en el poeta del veintisiete: el grillo, el prado en comparación con una alfombra, el farol y la luna:

Los grillos grillan la noche
en sus cuevitas de palo,
fosas de muerto despierto,
negros de carbón manchados.

Alfombra de prado verde
eriza sus pelos claros
y la luna, de farol,
les clava sus rayos altos.

La nube muerde la luna
y le quita cuatro rayos,
el árbol pierde su sombra
al quitar su iluminado.

Fosas de vivo dormido,
negros de carbón manchados,
la noche canta silencio
acompañada de un gallo.

En otros poemas, por ejemplo el titulado «Grúas», éstas son equiparadas con *largas jirafas mecánicas;* en «Bahía de Santander», la tarde tiene una *panza enorme de hierros y carbón;* en «Boyas», éstas son los *dos ojos rojos del mar;* mientras en la composición «El mar se acercaba a mí», el agua es un *gran perro inmenso* que el poeta acaricia en su *lomo verde.* La búsqueda e interés del poeta montañés por las imágenes y metáforas originales, continuará en su primer libro publicado, *Raíz* (1944), donde encontramos, entre otras dignas de destacarse: el cielo es un *cuerno azulenco erizado de estrellas* («Así me iré afirmando»), los gritos *se desmelenan sobre los prados* («Tú no has visto el alba»), *la luna toca el violín sobre los árboles* («Aquella noche»), las vacas grises son *lenguas de plomo amasado* («Niebla fina»), las hojas de los árboles tienen *vocación de navajas* («Tríptico de recuerdos»), el nombre es *la cáscara* —dentro quedan las cosas— («Pero el nombre»), *los aviones construyen su nido con los despojos de los automóviles* («Ciudad»), *el humo de las fábricas atornilla el alba* («Arrabal»), el humo es *plomo dormido* (también de «Arrabal»), o para finalizar, en el poema titulado «Sardinero» aparece una divertida imagen festiva —muy en la línea de Gerardo Diego— donde las olas con vocación de comba son comparadas con niñas saltarinas destrenzando rocas:



Sobre las barandillas
rectas en líneas puras,
sin brazos y sin piernas
que quiebren su hermosura.

Las olas saltarinas
con vocación de comba,
niñas sin pauta fija
destrenzaban las rocas.

La luz no se evadía
saltando el horizonte:
se dormía en el aire
esperando la noche.

Y Piquío, el Casino
y el Hotel: fijas sombras
pintadas sobre el verde
crepúsculo en penumbra.

José Luis Hidalgo recibe, por lo tanto, un importante influjo del creacionismo de Gerardo Diego en el uso de la imagen y de la metáfora novedosa, que son los pilares del lenguaje estético de la generación del veintisiete, aparte del magisterio que otros poetas vanguardistas pudieron ejercer sobre él —desde su paisano José Ciria y Escalante hasta los surrealistas[17]—, sufrirá también una evolución hacia una poesía existencial y social, de hondas preocupaciones humanas, equiparable a la que habían padecido Gerardo Diego y sus compañeros del veintisiete. Esta vertiente rehumanizadora que encontramos en *Versos humanos* (1925), *Ángeles de Compostela* (1940) y *Alondra de verdad* (1941) de Gerardo Diego, va a ser un claro referente a seguir por José Hierro y José Luis Hidalgo en los momentos difíciles de postguerra —ese descubrimiento de una poesía viva y tremendamente testimonial en el momento histórico que les tocó vivir como decía Hierro—. Los poemas del vate del veintisiete no solamente señalan en su temática una vuelta a la experiencia religiosa y existencial, sino que implican también un retorno a las estrofas tradicionales: el empleo del soneto, ese «ciprés de Silos» que muestra las ansias de espiritualidad del ser humano. Deseo de eternidad y anhelo de perdurabilidad frente a la muerte, temas que están de manera muy presente en *Tierra sin nosotros* y *Los muertos* (ambos de 1947) de los jóvenes santanderinos. En el fondo, se vuelve a la poesía rehumanizadora de Miguel de Unamuno y de Antonio Machado, al quehacer cotidiano y al lenguaje sencillo que marcan la trayectoria poética de Hierro y los libros póstumos de Hidalgo. Poesía verdadera, auténtica, donde la experiencia vivida y compartida alcanza su punto más álgido.

Francisco Ruiz Soriano

[17] *No vamos a entrar en polémica sobre las diferencias existentes entre el creacionismo y el surrealismo. Como señaló Luis Felipe Vivanco, la actitud creacionista se distingue de la surrealista, en ese intento de enajenación consciente superficial, en vez de una profunda mecanización subconsciente; en provocar revelaciones en vez de expresarlas; el creacionismo es —llega a señalar Vivanco— «un puro ejercicio de espíritu, mientras el surrealismo quiere ser ejercicio de la naturaleza misma»,* loc cit., *pág. 188. Otro poeta y crítico, Luis Cernuda, también señaló ciertas características comunes entre los poemas creacionistas y los surrealistas: el abandono de las formas poéticas tradicionales, el empleo del verso libre, la ausencia de rima, etc; lo que parece unir ambos movimientos es que han dejado atrás el dinamismo afectado y ambos hacen un especial uso de la metáfora que, aunque diferentes entre sí, son ambas libres e ilógicas. Cernuda, Luis, «Comienzos de la generación del 25» en* Prosa completa, *(Ed. Derek Harris y Luis Maristany), Barral Ed. Barcelona, 1975, pág. 426.*



«Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.»



INVENCIONES
Y ENSAYOS



Jorge Guillén al recibir el premio Cervantes (1976, Alcalá de Henares)



Correspondencia inédita entre Jorge Guillén y Juan Ruiz Peña (1934-1983)

Esta apasionante correspondencia entre dos profundos poetas, formada por ciento cuarenta y cinco cartas, es la verdadera historia de una constante amistad, de una fiel amistad, entre Jorge Guillén y su discípulo, el jerezano Juan Ruiz Peña (1915-1992); poetas y catedráticos, uno de la *Generación del 27* y otro de *la del 36,* amigos entrañables que, desde la distancia, compartieron sus vidas y sus obras, a más de su amor por la carta, ese *diálogo escrito* como bien diría Guillén a Pedro Salinas.

Fidelísimo llamó precisamente Guillén al jerezano por su invariable devoción a él y a su *Obra...* Y el fiel discípulo siguió al maestro, epistolarmente, en España y en su largo exilio, desde una circunstancia histórica: *La Dictadura,* en cartas que son modelos de comunicación humana e intelectual, y en las que brota el cariño y la admiración, el respeto y la lealtad entre ambos corresponsales. (Verdadera *veneración* sintió Ruiz Peña por Guillén, al que consultaba en todos los asuntos vitales y literarios).

La correspondencia, felizmente conservada por ambas familias, abarca desde el día 18 del «mes de los racimos maduros», de 1934, firmada por el joven estudiante Juan Ruiz Peña, en Jerez de la Frontera, hasta la escrita desde Salamanca, el 30 de septiembre de 1976. Mientras que las de Guillén comienzan el 27 de febrero de 1938 —deben haberse extraviado bastantes cartas de estos cuatro años—, hasta el 20 de junio de 1983, la última firmada por un Guillén nonagenario, en su gloriosa ancianidad, aunque en plena madurez intelectiva, escrita en la luminosa Málaga, seis meses antes de su muerte.

Aparte del culto a la amistad y a la poesía, otras constantes palpitan en el epistolario: el inmenso amor de Guillén por Sevilla y su devoción por Fray Luis, a más de su predilección por Málaga, la tierra elegida para morir, sin olvidarse de las tierras castellanas de Burgos y de Salamanca, tan próximas

a su Valladolid natal, y en las que Ruiz Peña ejerció la docencia desde 1946 hasta 1962, y desde 1963 hasta 1985, en que se jubiló como catedrático de la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales, con 70 años.

No podía olvidar Guillén —y lo refleja en sus cartas—, sus felices años en Sevilla, en cuya universidad estuvo como catedrático de literatura —sustituyendo a su fraternal Pedro Salinas—, desde 1931 a 1938, con la interrupción luctuosa de la Guerra Civil, y donde tuvo como alumnos a Juan Ruiz Peña, Joaquín Romero Murube, Pérez Infante, Antonio Aparicio y Manuel Díez-Crespo, entre otros, a los que evoca y recuerda en sus cartas, sin olvidarse de dos entrañables poetas sevillanos de su círculo poético: Rafael Laffón y Juan Sierra. Ya Romero Murube, al evocar aquel clima universitario de Pedro Salinas, al que sucederá en la cátedra universitaria, por permuta, el poeta de Valladolid, en octubre de 1930, afirma: «Poco después Jorge Guillén superaría esta marca, hacia un casi inefable magisterio de lirismos y docentes hallazgos de la emoción más pura»[1].

También se aprecia, a través de esta amplia correspondencia, la creación y la evolución de dos obras casi paralelas: la de Guillén, desde su inicial *Cántico*, en 1928, que se convertirá en ese espléndido poemario monumental y englobador, ya en su edición de Buenos Aires, en 1957, hasta *Aire Nuestro* (1968), pasando por *Clamor* (1957), y la de Juan Ruiz Peña, desde su primerizo *Canto de los dos* (1940), que envía tímidamente al *maestro*, hasta *Arco Iris* (1943); *Vida del Poeta* (1950) o *Andaluz Solo* (1962), que tanto entusiasmó a Guillén, sin olvidarnos de sus prosas líricas: *Historia en el Sur* (1954); *Memorias de Mambruno* (1956) o los acertados y filosóficos *Aforismos de Verecundo Abisbal* (1971).

Cartas apasionantes, escritas por un Jorge Guillén, eterno viajero, desde los más diversos lugares de España, Europa y América, y contestadas, fielmente, por Juan Ruiz Peña, desde su nativo Jerez de la Frontera, siendo estudiante; Algeciras, su primer destino como profesor; Burgos o Salamanca, su último destino como docente.

Guillén, muy claro en sus pensamientos, se nos aparece como hombre fino, correcto y educado, enviando siempre «recuerdos» para la familia del jerezano, al que aconseja y habla claro y confidencialmente, aunque manteniendo siempre el *usted* respetuoso. Ruiz Peña se confía plenamente en todo al *maestro* y le agradece sus atenciones, pues, desde el primer momento, el poeta de Jerez le dice: «Porque si en mis primeros pasos y balbuceos poéticos me sostuvo, por qué no seguir sosteniéndome ahora que no tengo recorrido sino un mínimo del estrecho y luminoso camino de la poesía». (Carta fechada en «Jerez, 12 de febrero de 1938»). Cartas, también, importantes para conocer el ambiente sociocultural de una época dura pero maravillosa de nuestra poesía.

[1] *J. Romero Murube, en el* Prólogo *al libro* Poesías, *de Alejandro Collantes de Terán. Sevilla, Patronato de Public. del Excmo. Ayuntamiento, 1949; pág. 15.*



Ya en nuestro feliz encuentro jerezano con Juan Ruiz Peña, el 23 de abril de 1992, dos días antes de su muerte, el poeta nos había ofrecido la publicación de esta apasionante correspondencia, *nutrida y larga*[2]; ofrecimiento que han cumplido, con la delicadeza que les corresponde, sus hijas Carmen y Marta Ruiz Barrionuevo, a las que expreso mi más sincera gratitud, extensiva, asimismo, a otra entrañable mujer, Teresa Guillén, hija del admirado poeta, que nos ha proporcionado las cartas que de Juan Ruiz Peña conserva en el archivo familiar.

Como homenaje a estos dos profundos poetas, Jorge Guillén y Juan Ruiz Peña publicamos esta selección de cartas, todas manuscritas e inéditas, donde se reflejan, lo repito, el afecto, la admiración y la amistad, como bien expresó el propio Jorge Guillén en la dedicatoria de su libro *Según las Horas* (Edit. Universitaria. San Juan de Puerto Rico, 1962): «A Juan Ruiz Peña, el de Sevilla, el de Burgos, el de mi permanente amistad. Jorge Guillén / Florencia, 5, 2, 63».

Daniel Pineda Novo

1
(J.R.P. a J.G.)

Mes de los racimos maduros, 18, de 1934.
Sr. D. Jorge Guillén.

Mi querido maestro: Entregado de lleno a la poesía durante estas vacaciones, he logrado hacer estos nueve poemas que ahí le envío[3]. Los he construido lentamente con un constante afán de perfección. Aquí están encerradas mis meditaciones, lecturas, visiones de paisajes. Este jerezano paisaje de llanura, estas casas que parecen encaladas con exprimido zumo de uva, han ido formando mi alma. ¿Pero, habrá sido vano mi esfuerzo? Yo, claro está, no puedo juzgar mi producción. ¡Y qué gran duda no saber si se lleva una buena y fija orientación! Desde mi primer alborear poético ha guiado usted mis pasos. Hoy, separado por un largo período de tiempo, le escribo pidiéndole, como siempre, consejo y ayuda, que usted fue siempre gustoso en prodigarme.

Esperaré por tanto su carta para proseguir mi tarea. Sus palabras serán el maná que alimentará mi poesía, durante el corto espacio de tiempo que queda para el curso.

[2] *Carta de Teresa Guillén de Gilman a Carmen Ruiz Barrionuevo, fechada en Cambridge, el 29 de julio de 1992.*
[3] *Se trata de los poemas titulados:* Cantos de Amor, *que no se conservan.*

Durante estas vacaciones he leído el Poema del Cid, Berceo, Hita (el Arcipreste), Santillana, Sem Tob y otros más.

Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Herrera y Góngora, los he leído. Detenidamente.

El romancero, Bécquer, algo de Espronceda, la Celestina, el Quijote, el Buscón, etcétera.

De los extranjeros Proust, Cocteau, Stendhal, Tomás Mann, Andreiev Turgenief, Tolstoy y otros más. He leído cosas de filosofía, Platón, Descartes, Stuart Mill, Nietzsche, etcétera.

Valle Inclán, Miró, Azorín, Pérez de Ayala, Pío Baroja, etcétera.

A Ortega y Gasset y Unamuno con detenimiento.

De los modernos he estudiado concienzudamente, *La voz a ti debida* y *Seguro Azar,* de Salinas, *Romancero Gitano, Canciones* y *El Poema del Cante Jondo,* de García Lorca, de Alberti toda la obra, en especial *Sobre los ángeles; Soledades juntas* de Altolaguirre. Las antologías de obras completas de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

De diaria lectura he tenido a San Juan de la Cruz, Bécquer, Asunción Silva, Salinas y a «otro».

He trabajado, en firme, pues. El resultado ya usted lo dirá.

Con ansiedad infinita espero su carta. Reciba el más cariñoso saludo de su discípulo Juan Ruiz Peña (firmado).

S/C. Ramón de Cala, 11 Jerez de la Frontera (Cádiz).

2
(J.G. a J.R.P.)

HOTEL DE PARIS Y ROMA
Plaza del Generalísimo, 1
SEVILLA — 27 de febrero de 1938

Mi querido amigo: De prisa le escribo para decirle que el miércoles próximo, 3 de marzo, tendría muchísmo gusto en verle a la llegada del autobús de *La Valenciana* a Jerez, por la mañana temprano. Entonces tendré tiempo de hablarle de sus últimos poemas[4], que he leído con vivísimo interés, porque a usted le consta que sigo todos sus pasos poéticos con la mayor atención y con creciente admiración. Usted comienza por el principio esencial: por ser poeta. Me promete mucho ese delicadísimo, profundo, personal *acento.*

En cuanto a los pormenores de los últimos versos, sería muy largo y prolijo «examinarlos». El miércoles hablaremos de todo ello.

Muy afectuosamente suyo, Jorge Guillén (firmado).

[4] *Se refiere a los que J.R.P. le envió, a principios de 1938, con el sevillano Luis F. Pérez Infante, fundador con él de la revista* Nueva Poesía, *cuya sede se encontraba en la calle de Gravina, nº 12, de Sevilla, habiéndole gustado a Guillén los poemas titulados* No estoy en mí y Tú habitas dentro de mí, *que fue el primer soneto escrito por el jerezano.*
Le envió, además, en carta fechada en Jerez de la Frontera, el 12 de febrero del mismo año, «cuatro poemas inéditos», para que Guillén le diese su opinión y que, desgraciadamente, tampoco se conservan.



3
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 12 de julio de 1950
Sr. Don Jorge Guillén

Mi querido don Jorge: No sé si habrá ya recibido una carta y una tarjeta de pésame por la muerte de su padre (q.s.g.g.)[5]. También le envié un ejemplar de lujo de *Vida del Poeta*[6], hace ya más de dos meses. Todo lo supongo en su poder. Ahora, «en el furor desierto del estío» y aprovechando la Libertad del verano, le escribo a usted por extenso, a mi sabor.

Ya me dirá usted qué le ha parecido mi libro, leído ahora con calma. Yo lo considero como la primera piedra de todo un edificio poético que espero construir. Tengo ya otros en el telar y estoy lleno de afán creador.

Como sé que a usted le gustará, y porque a nadie sino a usted, mi maestro de ahora y de siempre, se lo podría contar. Le hablaré de cómo ha sido recibido *Vida del Poeta* por la crítica y por el mundillo literario en general. *Vida del Poeta* —según Gerardo Diego, Aleixandre, Rosales, Panero, etcétera, ha constituido un éxito. Dámaso Alonso, en cambio, dice que unas cosas le gustan, otras no y según me han contado, cuando le preguntan sobre el libro, contesta que él anda ya despistado y no sabe qué es poesía. En definitiva, no quiere opinar o posiblemente no le gusta. No sé, no sé. Es tan enigmático a veces este «hijo de la ira». La opinión unánime también es que mi libro es el mejor de los tres premiados[7]. Y Según Juan Guerrero[8], uno de los mejores publicados en «Adonais». Todas estas opiniones las recogí en mi viaje a Madrid, el pasado mes de junio. Fui acogido como nunca. Gerardo Diego va a publicar un ensayo sobre el libro en «Cuadernos Hispanoamericanos»[9] y ha leído una extensa nota por radio sobre él. Fernández Almagro se ocupó de él en «ABC»[10], elogiándolo mucho. Y se han publicado otras muchas críticas favorables, destacando una de Germán Bleiberg.

El libro ha tenido también sus detractores principalmente en los más jóvenes. Y se han publicado críticas contrarias, basándose en que mi poesía está ya pasada de moda, que no es angustiada, ni vibra con la actual.

Un gran éxito ha constituido asimismo la aparición del libro de un poeta bilbaino, Blas de Otero, se titula *Ángel fieramente humano*. Este poeta quedó excluido del premio «Adonais», por razones de oscura política y esto le ha favorecido, aparte de su indudable valía literaria. Gerardo Diego ha publicado dos libros: *Hasta siempre* y *La luna del desierto*, que añaden poco a su obra anterior.

[5] *D. Julio Guillén Sáenz murió en Valladolid, el 1 de abril de 1950. A raíz de ello, comienza el poeta la ordenación de su libro* Clamor.

[6] *J.R.P.:* Vida del Poeta. *Madrid, Edic. Rialp, 1950; 95 págs.*

[7] *Al poeta jerezano le concedieron el accésit, del «Premio Adonais», por este libro, en 1949.*

[8] *J. Guerrero Ruiz, colaborador de Guillén, en Murcia, en la transformación del suplemento literario, de* La Verdad *(1926), y en la creación de la revista* Verso y Prosa *(1927-1928).*

[9] *G. Diego no llegó a publicar su prometido artículo.*

[10] *M. F. Almagro:* Vida del Poeta, *en «ABC», de Madrid, del 13 de julio de 1950.*



Me dijo usted que me iba a mandar el tercer *Cántico.* No me lo envíe. Lo tengo ya, lo compré hace varios meses con otra remesa de libros mejicanos. Tengo que escribirle una carta hablándole de él. Me lo sé de memoria. Precisamente, hace unos momentos, lo he estado releyendo. Es algo «único»: una catedral poética. Nunca se acaba de ver y admirar como si fuera una gruta maravillosa. No se olvide de enviarme este cuarto y definitivo *Cántico.* Treinta años, 334 poesías: 10.000 versos. ¡Qué alarde de vitalidad! *Cántico* es, tal vez por eso, el libro de la vida por excelencia. Ningún libro de poeta alguno nos enseña mejor a vivir, a gozar de la vida en toda su plenitud. «Ser, nada más. Y basta. Es la absoluta dicha».

En cuanto a Claudio[11], aún hubiera yo querido que su estancia en Burgos hubiese resultado más deliciosa. Espero que otra vez lo conseguiré. Ahora, por fin, he conseguido un piso céntrico con diez habitaciones exteriores. Estoy muy bien instalado para lo que aquí se usa. Me ha nacido otra hija, Mari-Blanca, morena, de ojos negros y se cría hermosísima.

Pongo fin, ahora a usted le toca escribirme. Solamente, le he contado eso del mundo literario madrileño, porque los demás géneros —novela y ensayo están muertos— sólo vive con vida pujante la lírica, y hasta la misma novela es renovada por los poetas, la revelación novelística del año ha sido un poeta, premio «Adonais», José Suárez Carreño, que ha obtenido el Premio Nadal, con una novela muy buena, titulada *Las últimas horas.* Le diré para su satisfacción que su nombre como poeta sigue figurando en el primer plano de actualidad. Y que constantemente se le cita como uno de los mejores poetas españoles de todos los tiempos. Su poesía sigue viva como ninguna, más que la de Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti o Salinas y solamente puede compararse su vitalidad con la de Antonio Machado. Estuvo en España Altolaguirre, hecho todo un señor, según me contaron Gerardo Diego y José Luis Cano que comieron con él.

Hora es ya de despedirme, porque hasta se me ha acabado el papel. Un abrazo de su amigo y discípulo, Juan Ruiz Peña.

S/C. Miranda, 28.

4
(J.G. a J.R.P.)

Montreal, 30 de diciembre de 1939

Mi querido Juan Ruiz Peña: En un número de *Cauces*[12], llegado a mis manos por casualidad —casi— acabo de leer un soneto suyo[13]. Hay un

[11] *Se refiere a Claudio Guillén.*

[12] Cauces: *Revista Literaria, fundada en Jerez de la Frontera, en junio de 1936, dirigida por el escritor y periodista Francisco Montero Galvache.*

[13] *La composición se titula* Soneto, *y va dedicada a Eduardo Llosent, y apareció en el Nº 24, de* Cauces, *de 1939; pág. 6.*



verso que me ha recordado —muy gratamente— nuestros años y nuestras conversaciones de Sevilla. ¡Gracias!

¿Qué es de su poesía? Usted sabe que la sigo, que la espero con gran interés. Téngame al corriente de su marcha. Y cuénteme también cómo orienta sus trabajos profesionales.

Yo estoy acabando la última parte de *Cántico*, la consagrada al romance. *Fe de vida* podría ser el título definitivo de esa obra[14]. Nuestro amigo Luis[15] me dice que no le gusta ese título. ¿Y a usted? No sé qué hacer ahora. (Pero no tengo prisa: no pienso publicar nada en libro todavía). ¡Pobre Luis, tuberculoso, en un sanatorio, y enamorado! —Recuerdos a Pérez Clotet[16] y a todos esos amigos. No dejen de mandarme *Isla*[17] y *Cauces*...

¡Feliz Año Nuevo! Escríbame. Le abraza su amigo Jorge Guillén.

5
(J.R.P. a J.G.)

Burgos 18 de agosto de 1952
Sr. Don Jorge Guillén
Columbus, Ohío.

Mi querido don Jorge: ¡Cuántos días queriendo escribirle! Me consolaba el haberle mandado una *Antología Española*[18] y una edición de las poesías de Quevedo[19]. ¿Las recibió? Poca cosa; pero necesito trabajar en cosas profesionales, con miras a un traslado a Madrid. En el Ministerio eso es lo que pesa: cosas sólidas, libros docentes, trabajos literarios, etcétera. Los libros de poesía no cuentan, eso es cosa frágil, alada. Difícilmente se lo perdonan a uno. Estoy trabajando en mi tesis doctoral: *La poesía de Cienfuegos y su influencia en la lírica hispanoamericana*. ¿Podría usted mandarme una copia del trabajo que escribió sobre Cienfuegos? Lo necesito con urgencia. También necesitaría orientaciones de usted.

Mi labor principal, naturalmente, es la poética. Trabajo con brío y con fe en mí mismo. *La vida misma* va aumentando y sus poemas gustan mucho. Yo quisiera dar un libro maduro, que me representara totalmente.

Así, sobre «Puente de noche» me acaba de escribir Germán Bleiberg: «Tu último poema excelente, —lo he publicado en *Poesía Española*, una revista madrileña—[20] de lo mejor y más expresivo de tu poesía, equidistante —a mi juicio— de lo puro de Guillén y de lo sentimental —paisajístico de Machado—. Una afirmación mía de lo que hay en ti de auténtico poeta». En cambio, Dámaso Alonso se dedica ahora a desanimarme. Siempre tuvo un compartamiento turbio conmigo. Después de rogarme que le enviara mis últimos

[14] *Se trata de* Cántico. Fe de Vida. *México, Litoral, 1945.*

[15] *Se refiere al poeta sevillano Luis F. Pérez Infante, co-fundador con J.R.P., de* Nueva Poesía. *Hombre inquieto, militó en el P.C.E. y marchó a Hispanoamérica. Colaboró en* El Mono Azul *y otras revistas antifascistas.*

[16] *G. Pérez Clotet (Villaluenga del Rosario (Cádiz), 1902; Ronda (Málaga, 1966), fue gran amigo de J.R.P., y director de la revista* Isla, *donde colaboró Guillén. El poeta jerezano lo hizo en doce ocasiones, desde 1935 a 1940.*

[17] *Sobre la revista* Isla, *vid. el libro de J.A. Hernández Guerrero:* Cádiz y las Generaciones Poéticas del 27 y del 36. La Revista «Isla». *Cádiz, Servic. de Public. de la Universidad, 1983; 383 págs.*

[18] *J.R.P.:* Antología Española. *Burgos, Ed. Hijos de Santiago Rodríguez; 4 vols., 1952-55.*

[19] Francisco de Quevedo, Poesías. *Selección, estudio y notas por J.R.P. Zaragoza, Ed. Ebro, 1950.*

[20] *Germán Bleiberg (1915-1990), poeta y profesor.*



poemas y de decirme que no pensaba morirse sin escribir algo sobre mi poesía. Me escribió, entre otras cosas, las siguientes: «Puedes creer que tu poesía suscita siempre en mí una simpatía y una cálida adhesión. Pero un poeta es *siempre* una adecuación entre un escritor y las necesidades momentáneas de un público. El genio rompe por medio y si no tenía público se lo hace *ex nihilo.* Tu poesía es humanamente emocionada y es bella, pero no es genial. ¿Lograrás llegar a un público suficientemente extenso o intenso? Este es el problema». Así me anima don Dámaso. Yo le contesté con una carta digna, seca, en la que apenas aludía a sus palabras «cordialísimas». Debe haberse enfadado y no me ha escrito, ni siquiera me envió su último libro sobre *Poetas Contemporáneos,* a pesar de habérmelo prometido. No lo siento; sé vivir solo y escribiré seguro de mí mismo. Soy independiente, gano lo suficiente para vivir bien. Tengo tres hijos hermosos, robustos, inteligentes, que se llaman Mari-Carmen, Mari-Blanca y Juan. Escribiré poesía mientras viva, aunque no sea «genial». Y sobre todo aspiro a ser un hombre entero, sin concesiones a la vanidad y menos a una política que no me gusta. Nunca me haré solidario de ningún oscurantismo. ¡Libre como un pájaro y verdadero como un poeta! Hago tertulia todos los días con Melchor Fernández Almagro. Llegó a Burgos hace más de un mes; solemos hablar mucho de usted. El lo estima a usted muy de veras; me dijo que le diera recuerdos. Melchor me parece un hombre bondadoso, inteligente, objetivo y muy sagaz.

Claudio me escribió desde Colonia una vez y otra desde el Pirineo y me envió a Burgos a un amigo alemán, muy simpático, residente en Colonia, al cual agasajé y regalé algunos libros.

Recuerdos de los míos porque le conocen muy bien. Hasta en efigie. Suyo siempre.

Recuerdos a sus hijos y nietos.

6
(J.G. a J.R.P.)

Wellesley, Mass.
6, Norfolk Terrace — 2 de agosto de 1946

Señor Don Juan Ruiz Peña

Mi querido amigo: Usted sabe, usted siente, que yo no puedo olvidarle. He leído varias veces su *Canto de los dos*[21]; me ha gustado mucho la exquisita afirmación de su canto. He leído algunas notas críticas; ayer me llegó *Ínsula*[22]. ¡Cuánto me gusta Enrique Gil![23]. (¿Le era ya aficionado en Sevi-

[21] *Se refiere al citado libro de J.R.P.:* Canto de los dos. *Madrid, Imp. Repeto, 1940. Era su primer libro de poemas.*

[22] *La hoy prestigiosa revista* Ínsula *nació en 1946, siendo una de sus fundamentales características la de haber unido a los escritores y poetas del exilio exterior con los del interior, jugando un gran papel entre los españoles y la inteligencia cultural. Lleva más de 555 números publicados.*

[23] *Se refiere al escritor Enrique Gil y Carrasco, sobre el que J.R.P. había publicado un artículo.*



lla? No me acuerdo). Pero lo más importante es, sin duda, lo que vendrá después. ¿Qué ha escrito ya, qué va a publicar —en prosa y en verso—? Recuerdo los años de Sevilla con una nostalgia creciente. Le recuerdo a usted con toda claridad y todo afecto.

Usted es fiel a *Cántico,* y yo quisiera enviarle un ejemplar de la tercera edición. (Lleva 145 poesías —agregadas a las 125 anteriores—)[24]. ¿El libro será ya demasiado voluminoso? Son, después de todo, después de tantos años —del 19 al 44— nada más que 400 páginas. La cuarta edición —la última— contendrá algunos más. No es fácil en estos malhadados tiempos, terminar un Cántico. Acaso sea una fatalidad —en mí—. Tengo muchas ganas de trabajar; ahora, —por excepción, este verano— no enseño. Procuraré, de aquí en adelante, defender nuestro único tesoro: las vacaciones estivales.

Mi idea de la poesía publicada en estos últimos años es confusa, muy incompleta. Escríbame y tenga la gran amabilidad de informarme y de orientarme en ese punto: la poesía más joven. Por lo tanto, hábleme de usted, de la suya. Y de su vida.

Un gran abrazo de su amigo Jorge Guillén[25].

7
(J.G. a J.R.P.)

Wellesley, 14 de junio de 1949

Mi muy querido amigo: He venido demorando la respuesta a su carta, a sus versos, a la dedicatoria final de su *Libro de los recuerdos*[26], porque necesitaba una hora que fuese digna de ese favor tan delicado, de esa fidelidad. Pero estos últimos meses han sido adversos. Perdí a mi mujer[27]; ¡hecho, frase tan inconcebible hoy como aquel día!, pasé una temporada en París muy fatigosa, estuve a punto de perder una retina, fui operado —y con éxito—, reanudé mis labores... Y heme aquí, en vísperas de viaje. Voy a pasar dos meses en España; mi padre ha estado muy enfermo y me espera con sus 82 años ya. Tendré que ir a Sevilla[28], pero estaré casi todo el tiempo en Valladolid. ¿Dónde se encontrará usted durante los meses de julio y agosto? Si estuviera usted en Burgos, nos veríamos, charlaríamos, le diría las mil cosas que no caben en esta carta ni en ninguna carta. Y hablaríamos de sus versos, tan *sentidos* y tan *escritos* —con una transparencia y una pulcritud muy hermosas—.

[24] *Se trata de su tercera edición, ya citada, que se publicó en México, en 1945. El ejemplar que le envió lleva la siguiente dedicatoria: «Para J.R.P., modelo de amigo fiel. Muy afectuosamente J. Guillén. En Burgos, 23 de marzo de 1955».*

[25] *Esta carta nos recuerda a otras que Guillén envió a su fraternal amigo Pedro Salinas, dándole cuenta de la evolución de* Cántico. *Vid. el libro de Andrés Soria Olmedo (ed.):* P. Salinas / J. Guillén. Correspondencia (1923-1951). *Barcelona, Tusquests Editores, 1992; 631 págs.*

[26] *J.R.P.:* Libro de los Recuerdos. *Madrid, Edit. Hispánica; 62 págs.*

[27] *Se refiere a la francesa Germaine Cohen, con la que se había casado en 1921. En Sevilla fue profesora de francés en el recordado «Instituto Escuela», heredero de la* Institución Libre de Enseñanza.

[28] *Volvió el poeta a Sevilla en 1951 y volverá, sucesivamente, en 1955, 1967 y 1969.*

Escríbame a *General Mola, 12. Valladolid.* (¡Ironías de Plutarco!). Me llegó al corazón su dedicatoria; y en medio de las amarguras de estos años, me consuela y me conmueve ese acento de fidelidad.

Suyo siempre, Jorge Guillén.

8
(J.R.P. a G.J.)

Burgos 10-10-51
Sr. Don Jorge Guillén
Valladolid

Mi querido don Jorge: Acabo de saber por mediación de don Melchor Fernández Almagro que ha estado usted en Madrid. Yo no conocía su llegada, aunque la esperaba con ansiedad. Me apresuro, pues, a escribirle y como cumplido de bienvenida le envío una antología *Lecturas Españolas*[29], que acabo de publicar, y en la que va seleccionada su poesía «Navidad», más una nota biográfica y crítica. Otras cosas que he publicado —cosas sin importancia— espero entregárselas personalmente cuando le visite en Valladolid. Lo mejor —dadas mis ocupaciones docentes— sería para mí un domingo. Como la otra vez saldría en el «rapidillo» y volvería a Burgos de madrugada.

Recibí su hermosa carta y su diamantino *Cántico* completo[30]. ¡Todo un mundo de belleza viva y absoluta!

No sé si es a causa de mi temperamento nervioso, lo cierto es que de algún tiempo a esta parte, me siento deprimido y como seco para la creación poética. Bien es verdad que la lectura de Nietzsche me estimula, me enardece creadoramente, pero sin fruto real, todo es cáscara imaginativa.

Quisiera yo también apresar en mis versos la viva realidad que la vida es. A veces, creo que la *Vida misma* es superior a mis fuerzas creadoras, tal vez se necesitaría una madurez vital y metafísica que yo no tengo ni sé si la tendré nunca.

A últimos del pasado mes, me nació un nuevo hijo, un niño. Ya son tres: Mari-Carmen, Mari-Blanca y Juan. El círculo vital completo. Basta ya. ¡Qué alegría!

Sé que irá usted a Sevilla.En busca de un fuego de amor —terreno rescoldo— pero que es llama viva en su alma. Porque sólo es verdadera la vida del espíritu.

Ya me hablará usted de su Claudio, a quien yo quiero tanto también.

Le abraza y desea verle su discípulo y amigo, Juan Ruiz Peña.

[29] *J.R.P.:* Lecturas Españolas. *Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1951-1954; 5 vols. Vid. la Nota 18.*

[30] *Se refiere a la edición de 1950.*



9
(J.G. a J.R.P.)

Nueva York, 19 de agosto de 1951[31].

Mi querido Juan Ruiz Peña: Quería escribirle la carta que merecían su carta y *Vida del Poeta*[32]. Me he paseado con este libro en todos mis últimos viajes. Hoy, en este domingo de Nueva York, antes de tomar el barco para Francia, no lo tengo a mano, pero lo conozco bien, porque lo he releído varias veces. En *Vida del Poeta* ha alcanzado usted ya muy altas virtudes. Sinceridad, sentimiento verdadero, creación y forma, ternura, sobriedad, justeza. Espero con fe *La vida misma* —título muy feliz[33]—. Me cuenta usted cómo fue recibida la obra anterior. Es natural que le ocupe y le preocupe esa «recepción», pero no se abandone demasiado a tanta preocupación. Ocurrirá lo que deba ocurrir —tarde o temprano—. ¡Y adelante! Le siento a usted cada día más seguro y más tranquilo —señal de que va andando por su propia senda—. ¡Cuánta poesía se escribe hoy en España! Hay poetas excelentes, pero yo todavía no veo claro. Los árboles no me dejan ver el bosque. Creo, sin embargo, en el bosque —y en la fertilidad de su suelo—.

Voy a embarcarme. Pasaré el mes de septiembre en París; espero estar en Valladolid a primeros de octubre. Entonces —con absoluta seguridad— nos veremos. Yo iré a Burgos o usted irá a Valladolid. Sé que Claudie[34] le vio esta primavera. Yo he enseñado —¡poeta profesor, y a mucha honra!— en México y en California. Acabo de ver a Pedro Salinas, muy enfermo, ¡qué desolación![35] ¿Recibió usted el último *Cántico*? Hasta pronto. Sabe que le quiere su amigo Jorge Guillén.

10
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 5 de abril de 1953
Sr. Don Jorge Guillén
6 Norfolk Terrace Wellesley, Mas.

Mi querido don Jorge: ¿Recibió usted la *Antología Española*, volumen II? Antes de un mes recibirá los tomos III y IV. También temáticos —mar y naturaleza— con varias poesías de usted.

[31] *Carta escrita en papel de avión.*
[32] *J.R.P.:* Vida del Poeta. *Madrid, Edic. Rialp, 1950; 96 págs.*
[33] *J.R.P.:* La Vida misma. *Madrid, Ínsula, 1956; 134 págs.*
[34] Claudie, *ya citado en cartas anteriores, se refiere al hijo Mayor de Guillén, Claudio, nacido en París, en 1924.*
[35] *Pedro Salinas falleció en Boston, el 4 de diciembre de 1951.*



Trabajo en *La vida misma* con rigor y fe. Espero que sea mi libro representativo. En cuanto a la crítica y a la vida literaria española, estoy desesperanzado. En ese sentido escribo a la desesperada, rechinando los dientes y escondiendo la cabeza bajo el ala. Don Dimas[36] ha embarcado a la juventud en un tipo de poesía «*humana*», realista, prosaica y angustiada, que yo llamo «feísta». Esta poesía rechaza a la ¿deshumanizada? de la generación de usted. Las consignas son secretas y al oído. Los dardos principales van dirigidos contra Juan Ramón y son cuidadosamente envenenados en el *sótano* del zarzal. Algo que hace reír y llorar al mismo tiempo. ¡Cómo le envidio a usted, señero, solitario, glorioso y sin tener nada que ver con todo esto! A mí, aunque naturalmente no me dejan *florecer* —por lo menos así lo creen— no me hacen el menor caso y en todo caso para ironizar o llamarme «retrógrado». Mi poesía no está de moda. Eso sí que es seguro. Posiblemente tienen razón. Todo esto se lo escribo sonriente, dichoso, rodeado de mis hijos. Hoy domingo me lo he pasado escribiendo. Voy elaborando un libro de poemas en prosa: *Historia en el Sur*[37] que gusta mucho, por cierto, a mis amigos burgaleses. Llevo escrito bastante. Quiero dar los dos libros a la par.

Hace bien en no venir, quien le diga lo contrario le engaña, le harían claudicar y sufrir terriblemente y usted no podría aislarse como yo. Usted no tiene idea de lo que es la vida literaria y «la *otra*» aquí. Como yo a usted le quiero mucho y bien, ¿cómo engañarlo?

Nadie con más ganas de abrazarlo que su discípulo y amigo Juan Ruiz Peña. Recuerdos a Claudio y demás familiares.

11
(J.G. a J.R.P.)

Columbus, Ohio, 25 de agosto de 1952
(De septiembre en adelante:
6 Norfolk Terrace, Wellesley, Mass).

Mi querido Juan Ruiz Peña: ¡Iba a escribirle! (¡Palabra!). Y su carta me llega hoy. No me consuelo de no haberle visto en mi viaje del año pasado. De modo que Melchor —el gran Melchor—[38] se encuentra en Burgos. También estoy en falta con él. (Y con tantos otros). ¿Quiere usted remitirle la carta que le envío? (Me lo imaginaba en Vitoria). Usted sigue firme en su sitio, en su vocación. ¡Tres hijos ya! En efecto, los conozco: como si los conociese... *¡La vida misma!* Título muy feliz. No se sienta usted perturbado por las frases de nuestro gran amigo. El le estima y le considera mucho[39]. Y usted sigue adelante. Tengo ante mí sus dos envíos. *Antología Española* —excelente—. Una sola objeción. ¡Nos

[36] *Se refiere a Dámaso Alonso.*
[37] *J.R.P.:* Historia en el Sur. *Madrid, Ínsula, 1954; 140 págs.*
[38] *Se refiere al catedrático y ensayista Melchor Fernández Almagro.*
[39] *De nuevo, se refiere a Dámaso Alonso.*



pone usted a tantos en los cuernos de la luna! Aquello —la luna— parece la calle de Alcalá... Es usted, por lo menos conmigo, demasiado generoso. De su tomito de Quevedo me serviré más de una vez. Excelente la introducción y la selección. Me sorprendió la frase final: «... nos producen una sensación de estremecimiento físico, que es el signo más revelador de la poesía verdadera». No le reconozco a usted en ese pensamiento ni reconozco a su poesía tan sobria, tan seria, sin conexión —fíjese— con los «estremecimientos físicos». A no ser que usted quiera decir: «emoción», «emoción intensa». El signo «más revelador»... En todo caso, ese «más» parece de justificación difícil.

Como usted ve, le hablo «ex abundantia cordis», como paseando por esa preciosa ciudad. Nada más agradable que el diálogo y el paseo. ¡Sigamos adelante! Estoy aquí, en Columbus, desde enero. (Es profesor en esta Universidad Steve, el marido de Teresa)[40]. He dado un cursillo sobre la Poesía de Pedro Salinas. (Por cierto, no ha tenido la suerte de figurar en su Antología). Y he escrito varias notas sobre mi amigo, que irán formando un *Elogio de Pedro Salinas.* ¡Extraordinaria personalidad! Ya lo verá usted con creciente persuasión cuando Aguilar publique sus *Obras Completas*[41]. Por mi parte, he trabajado en *Clamor.* Algunas cosas van apareciendo por estas Américas. Me habla usted de Claudie. Está a punto de volver con su tesis (sobre la picaresca)[42] más o menos terminada. Yo reanudaré mi labor en Wellesley dentro de un mes. ¡Con cuánto gusto me jubilaría ya! Tengo infinitas ganas de residir en Europa: Francia, Italia, sobre todo Italia... Y... Andalucía. Pero ya está la suerte echada. Y mientras dure el embrollo...[43]. Lo malo es que se acumulan los años y el horizonte no se aclara. Esto sí que me entristece de veras. ¡Qué bien se portaron los amigos, todos los amigos durante mi viaje![44]. Pero mis visitas serán forzosamente cortas y muy de vez en cuando. —¡Ah—, ¿Cienfuegos? El modestísimo estudio *yace* —o se yergue— en la biblioteca de Juan Guerrero[45]. Pídaselo usted de mi parte. Celebro que le dedique usted su atención. «Libre y firme». ¡Bien! Escríbame. Un gran abrazo de su Jorge Guillén.

(En la parte superior de este último folio, añadió la siguiente nota: «Muchos recuerdos de los Gilman. Y... ¡sea usted bueno con Dámaso! (En las frases suyas hay más afirmaciones que interrogaciones). Escríbame».

12
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 6 de septiembre del 53
Sr. Don Jorge Guillén

Mi querido don Jorge: Su carta, su carta, cada carta de usted es para mí una fuente de alegría, un manantial de entusiasmo, tal es el ímpetu vital

[40] *Se trata del gran hispanista, ya fallecido, Stephen Gilman, discípulo de Américo Castro. Estuvo de profesor en las universidades de México y Cambridge. Es notable su libro* Cervantes y Avellaneda: Estudios de una imitación. *México, 1951, y, en especial, su estudio sobre* La Celestina, *que constituyó su tesis doctoral.*

[41] *No se llegaron a publicar estas* Obras Completas, *de Salinas. Ya en 1971, para Seix Barral, de Barcelona, J. Guillén escribiría el* Prólogo *para las* Obras Completas *de Salinas (págs. 1-30), modelo de admiración y amistad.*

[42] *C. Guillén:* Toward a Definition of the Picaresque. Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque, *en* Literature as System. *Princenton, 1971; págs. 71-106 y 135-38.*

[43] *Se refiere al gobierno del General Franco.*

[44] *Se refiere a su ya citado viaje a España. Vid. Nota Nº 28.*

[45] *No debió enviarle Juan Guerrero el trabajo que Guillén hizo sobre Cienfuegos, ya que no aparece entre los papeles del archivo familiar.*

que despierta en mí. Me hablaba usted de mis antologías, hechas con tanto amor, pero consideradas —como es justo, en este país— como una labor menor, que no merece sino desdén. Aquí lo docente es algo inferior, y enseñar, cosa de esclavos, así lo cree por lo menos el Sr. Jiménez Caballero[46], aunque también él ¿enseña? La enseñanza es amor, pero ¿cómo ha de ser estimada en donde reina el odio? ¡Qué bien se sabe odiar! Ahora, le he enviado la *Preceptiva Literaria*[47], ya en camino hace quince días, es obra también renovadora de esta enseñanza. Se ha vendido muy bien; en quince días, tres mil ejemplares. Estoy ganando algún dinero con mis libros docentes, gracias a esto, vivo con holgura, y dignidad. Mi verso se vende mucho menos, y menos también mi prosa; pero la prosa prosa, ¡qué bien! Y sin embargo, yo también he puesto mucho de mi espíritu en esos libros, aunque algunos no lo crean. Ya me dirá usted qué le ha parecido la *Preceptiva.*

Habrá visto en *Ínsula* de septiembre, unos poemas, en prosa, míos, con el título de *Historia en el Sur*[48], corresponden a un libro ya casi escrito, de temática muy variada, pero con un motivo temporal desarrollado en profundidad: mi niñez en Jerez. Es un libro, a veces, muy tierno, y otras, muy agrio, muy intencionado. Mis amigos dicen que será un éxito su publicación. Tengo escritos unos cuarenta poemas, pero quiero que sean sesenta no más: Total: para dentro de un año. Y casi seguido daré: *La vida misma*[49]. Sigo escribiendo versos, pero ahora con más soltura y madurez. Creo haber ascendido mucho en relación a *Vida del poeta.* Así lo creen todos los buenos amigos. Y esa es la verdad, porque yo no soy ciego para mi propia obra. También trabajo en una *Historia de la Literatura,* en dos volúmenes[50], que publicaré para octubre del 54. Con ella, cierro mi ciclo docente. Por cierto, que tengo que enviarle a usted las gramáticas[51]. Lo haré. Llevan muchos poemas de usted.

He pasado en Valladolid, siete días, formando parte de un tribunal de Reválida, formaban conmigo don Emilio Alarcos y Malo Zarcos[52], lo pasé muy bien, Valladolid, viejo, derrumbado —antiguo desván— amplio y llano, me gusta. Me hospedaba en el «Hotel Moderno», frente a la Plaza Mayor, mi ventana daba a ella. Me acordé mucho de usted. Y ¡qué maravilloso San Pablo, al amanecer! «¡Rondan los vencejos —sin cesar—! ¡Oh torres!», eran los versos que acudían a mis labios, contemplándola. ¡Qué maravillosa, esa iglesia! Nada define más hondamente la poesía de usted, que San Pablo, por la mañana. Mañana —azul, transparente, de otoño, de una claridad vallisoletana—. ¡Cuánto hay en Valladolid de usted, y cuánto Valladolid hay en usted! ¡Qué tema literario, Dios mío!.

Déle usted un abrazo y mi enhorabuena a Claudio. Recuerdos, de los míos, ya sabe usted que somos cinco: Mari-Carmen, Mari-Blanca y Juan, más Carmen, mi esposa, y yo, claro. Muchos recuerdos para sus hijos y

[46] *Se refiere al escritor Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1990), entonces catedrático de Literatura en el Instituto Cardenal Cisneros, de Madrid.*

[47] *J.R.P.:* Preceptiva Literaria. *Burgos, Hijos de S. Rodríguez, 1953.*

[48] *Los poemas aparecieron en el N° 93, de* Ínsula; *septiembre de 1953; pág. 5.*

[49] *Se trata del tercer libro poético de J.R.P., ya citado.*

[50] *J.R.P.:* Literatura Española y Universal *(6° Curso de Bachillerato). Madrid, Ed. Gredos, 1960; 415 págs. (Existe una 2ª edic. en la misma Editorial, de 1964).*

[51] *J.R.P.:* Gramática Española del Primer Curso. *4ª edic.; Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1954; 214 págs.*

[52] *Se refiere al catedrático D. Emilio Alarcos, padre, y al también catedrático y gran humanista D.Alfredo Malo Zarcos (1897-1963), que dejó profunda huella en el Instituto «San Isidoro», de Sevilla.*



para sus nietos. Yo soy muy dichoso. Estoy casado, pleno, escribo poesía para la poesía misma. Con mucha vocación y alegría. Volveré a escribirle. Siempre quedan tantas cosas por decir. Un gran abrazo de su amigo y discípulo Juan Ruiz Peña.

13
(J.G. a J.R.P.)

Roma, Piazza S. Ignazio
3 de enero de 1961

Mi querido Juan Ruiz Peña: Gracias por sus recientes palabras —y por las otras impresas— que recibí y en gran parte leí. Me refiero a su *Historia de la Literatura,* la he recorrido arriba y abajo con renaciente curiosidad. ¡Hay tantas cosas en su libro de ese género! Ha salido usted airoso en esa dificilísima empresa.

Me le imagino a gusto, ahí, en armonía con esa ciudad y ese paisaje, entre sus amores y sus trabajos, enseñando, versificando, paseando... (Yo, cuando aludo a mi propia tarea, digo siempre «versificar». Juan Ramón prefería «crear»...).

Habrá usted recibido ya el segundo *Clamor.* Sigo versificando. Ya sabrá que me casaré[53]. ¡La vida es inagotable! Claudio y Teresa han venido a pasar algunos días con nosotros, y los dos se han mostrado muy entusiastas de Irene. Seguiremos en Roma hasta la primavera. Iremos más tarde, al fin del verano. A Columbia probablemente —y de seguro—, a Puerto Rico. Lamento mi ausencia de España.

¿Qué piensa usted de ese flamante «realismo histórico» que por ahí, por esas tierras se propugna?

Recuerdos a los suyos. Feliz Año Nuevo, y un abrazo de Jorge Guillén.

14
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 8 de octubre del 54
Sr. Don Jorge Guillén.
Wellesley

Mi querido don Jorge: Recibí con mucha alegría su carta, escrita bajo el cielo azul de Italia, traía rumor de mar y optimismo, ese optimismo guilleniano elemental y concreto.

[53] *J.G. volvió a contraer matrimonio en Bogotá, con la italiana Irene Mochi Sismondi, «descendiente del Sismondi de Mme. de Stäel», como me confirmó Teresa Guillén.*



¿Qué voy a decirle yo de sus palabras buenas y exactas sobre mi *Historia en el Sur?* Yo creo que el maestro es siempre mágicamente ciego ante la obra del discípulo, gracias a Dios. Todo lo que me dice, me alienta y me es necesario; a veces el ánimo mío anda muy decaído. Verdad es que estoy recibiendo toda clase de felicitaciones de la mejor literatura española actual, algunas, sorprendentes, como la que me escribió Gabriel Celaya, poeta social y gran vasco. Terminaba diciéndome: «Así se escribe la Historia».

Me pregunta usted sobre Mambruno[54]. Me lo explico, inquieta su figura; es el único personaje imaginario del libro, pero el ombligo último de su existir, por el que pende como personaje real, radica en mí, en mi alma, en mi no ser, en lo que yo quisiera ser y sueño haber sido. ¡Qué loca mi imaginación!

Ahora preparo una novela. La voy escribiendo. La sitúo en Sevilla, en la Sevilla de mi juventud[55]. Tal vez le sorprendan mucho los sueños y sufrimientos de aquel jovencito pálido, serio, tímido, algo insociable, soñador, de ideas explosivas y platónico enamorado de una mujer que no existía, y sin embargo era discípulo suyo en Sevilla y le admiraba a usted ciegamente, con locura, como solamente los jóvenes saben hacerlo. (La vida va enfriando luego lentamente el fuego del corazón). Es posible que «dé» antes *La vida misma*, libro de versos, que tengo casi totalmente escrito[56].

Burgos, ¡qué distinta se la figurará desde ahí! La biblioteca de Machado no está abierta al público[57]. Y me ruboriza describirle cómo está: Libros amontonados, sin catalogar. Aquí no interesa nada literario; y este «aquí» puede desarrollarlo a través de toda la seca y morena piel de toro. Ahora bien, a través de mi escasa influencia es posible consultar libros y papeles. Hace poco lo ha estado haciendo Alfredo de los Cobos, poeta salmantino, que vive en París y escribe una tesis sobre Antonio Machado[58]; y me dijo que no había encontrado nada de interés, salvo una carta de Manuel a D. Francisco Giner de los Ríos, y la carta de contestación de don Francisco —¡claro!—, lo único interesante, en la que respondía que le era imposible influir, dadas las circunstancias políticas, en favor de Antonio y de su traslado como catedrático a Madrid... Y aún dicen por ahí; hay quien afirma que su Antonio se hallaba muy a gusto en Soria o en Segovia. (A la fuerza, ahorcan). Y hay un país que continuamente está ahorcando —espiritualmente, humanamente— a sus mejores hombres. ¡Dichoso aquel que supo liberarse! ¡Que no añore, no!

Dele un abrazo a Claudio, flamante doctor e investigador de la picaresca. Pronto, muy pronto, tendrá que analizar una novela más... la que estoy escribiendo dentro de esa línea, aunque con gotas de rusa luz sombría. Sevilla, la luminosa, roja entonces, clamante, descompuesta, y el

[54] Mambruno *puede considerarse como el* alter ego *de J.R.P., en la concepción machadiana de* Abel Martín.

[55] *No llegó a escribir la novela; fue una broma. El propio poeta lo explica en la siguiente carta.*

[56] *Libro de poemas, ya citado. Vid. Nota Nº 33.*

[57] *Se refiere a la Institución «Fernán González», de Burgos, a la que la sevillana Eulalia Cáceres, viuda de Manuel Machado, donó la biblioteca y el archivo del poeta —al ingresar en un convento—, orientada por el escritor José Mª. Zugazaga.*

[58] *Se refiere al poeta y crítico Pablo de A. Cobos, que escribió varios libros sobre Antonio Machado.*



jovencito por aquellas, aquellas calles: harina, feroces rostros obreros, Tinaja[59], hedionda de puterío; no todo eran versos de Garcilaso, ¡ay!, ni la maravilla de las clases de Jorge Guillén. Un gran abrazo Juan Ruiz Peña.

15
(J.G. a J.R.P.)

Calle 16, nº 4-66, Residencia Veracruz
9 de noviembre de 1961

Mi querido amigo: Miguel Delibes[60] tuvo la buena idea de enviarme el recorte con la nota de usted —sin duda, una página de sus Memorias—. ¿Querría usted creer que de veras me conmovió? Lo confieso: se me saltaron las lágrimas. Esta nota, fina, sentida, a través de un afecto nostálgico cristaliza muchos recuerdos míos, toda una época —aquellos años de Sevilla—, cuya evocación me remueve el alma.

Y ahora me llega retransmitida, su carta del 21 de agosto. Ante todo, Irene y yo nos casamos, por fin, cuando lo permitieron las requeridas condiciones legales. Estamos muy contentos. Y a ese «estamos» asocio a mis hijos, y a cuantos amigos nos conocen a los dos. Vinimos a Bogotá en agosto. (Universidad de los Andes). Nos iremos el 23 de este mes, rumbo al Ecuador, al Perú, a los Estados Unidos, y, por último, a Puerto Rico. (Dirección en diciembre: la casa de Teresa y Steve: 15 Gray Gardens West, Cambridge 38, Mass U.S.A.) (Dirección de enero a mayo: «Departamento de Estudios Hispánicos. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, P.R.»).

¿Recibió usted *Que van a dar a la mar?*[61]. Pronto le llegarán algunas pequeñas publicaciones mías. Celebro que trabaje y bien. *Nuevas Memorias*[62], *Andaluz Solo...* Preciosa, la separata. *(La realidad y otros poemas)*[63]. ¡Y qué fecundidad paterna! Le felicito, a pesar de todo, ¡cinco criaturas!. (Pensemos en Lope: poeta, creador, padre entusiasta). ¡Antonio Machado en Segovia! Sí, el Primero. No hay por qué negar a Juan Ramón Jiménez, sin embargo. *De acuerdo* con lo que usted me dice sobre el llamado «realismo histórico». ¡De acuerdo! Ahí va un poemilla (que figurará en *Homenaje* tras *Clamor)*, que le dedico —bajo la emoción de su nota[64]—. Recuerdos de Irene. Recuerdos a su señora. Un abrazo Jorge Guillén.

[59] *La antigua calle de «La Tinaja», hoy desaparecida, estaba en la mismísima Alameda de Hércules, que sigue siendo el centro de «la picaresca y la prostitución» sevillanas.*

[60] *Se refiere al gran novelista y académico Miguel Delibes, entonces director del* Norte de Castilla.

[61] *No aparece el folleto en la biblioteca familiar.*

[62] *Son las ya citadas* Nuevas Memorias de Mambruno. *Madrid, Ínsula, 1960.*

[63] *Tampoco aparece esta separata en el archivo del poeta.*

[64] *En efecto, se trata del poema «Comienzo de Curso», recogido en* Aire Nuestro, *V., III:* Homenaje, *editado por el «Centro de Estudios J. Guillén». Diputación Provincial de Valladolid, 1987; pág. 543.*

16
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 17 de marzo de 1955
Sr. Don Jorge Guillén
Valladolid

Mi querido don Jorge: ¡Qué gran alegría, su carta! Otra vez el poeta en su centro: Castilla. Idea guilleniana, es decir, perfecta, la de vernos en Burgos. Era algo que ansiaba, ¡maravilloso, pues! Voy a exponerle, tanto a Teresa como a usted un plan de visita a Burgos; lo que no encuentren aceptable de él pueden decírmelo, teniendo en cuenta que yo estoy a la absoluta disposición de usterdes. Ahora bien parta usted de la base (entre nosotros puede decirse todo) de que ni crematísticamente ni en ningún orden me irrogan sacrificio. Es para mí (para nosotros) un vivo placer poder repetir con ustedes lo que un día hicimos con *Claudio;* y esta vez, mejor en más grande escala. El poeta progresa pero gracias a los libros didácticos, ¡ay, Celtiberia, Celtiberia! Pero el poeta sigue entero.

En suma: por la mañana, no sé a qué hora llegarán (supongo entre diez y once), puede parar el coche en mi casa: Miranda, 28, y de aquí partimos hacia el monasterio de las Huelgas y visto éste nos vamos a la catedral. Después comemos en el restaurante «Pinedo», el mejor de la capital, que tiene un excelente cocinero francés (Mambruno se ha hecho muy refinado), lo hago esto porque supongo que usted seguirá en su costumbre de elegir los platos que mejor le vayan para la salud y siempre las disponibilidades de un gran restaurante son mayores que las de una casa particular. Luego de aquí podemos volver a casa, o bien partir en coche hacia La Cartuja y si nos diera tiempo podríamos llegar hasta el monasterio de San Pedro de Cardeña. De vuelta merendaremos en casa —a nuestra llegada estará dispuesta la merienda— y charlaremos tranquilamente hasta la noche. Además, al atardecer comienza a soplar el frío burgalés y es mejor estar bajo techado.Dígame qué le parece por carta o póngame conferencia telefónica, mi número es: 4 5 2 7.

Ya verá lo adelantada que llevo *La vida misma,* y leerá las primicias de mi nuevo libro en prosa: *Memorias de Mambruno.*

En la última carta que le escribí, me encontraría algo eufórico y desviado de mis rectos propósitos literarios. Creo que le hablaba de una novela fuerte, realista, sobre Sevilla, que pensaba escribir. Le engañaba a usted y me engañaba, uno es quien es, gracias a Dios y a Jorge Guillén. Verá usted por los dos libros que estoy escribiendo cómo no he cedido un ápice en mi línea de



autenticidad. No sé si me explico bien. El éxito de *Historia en el Sur* me hizo creer en mis dotes de narrador, pero la ilusión fue fugaz, sé que soy un poeta y por ese camino he de buscarme. En fin, ya le diré de viva voz; hay tela cortada para rato. Póngame a los pies de Teresa. Recuerdos de mi mujer y de mis niños. Un gran abrazo de su discípulo y siempre amigo Juan Ruiz Peña.

P.D. No deje de avisarme sobre la hora aproximada de su llegada a Burgos. Y, dígame sin reservas si le parece bien el plan.

17
(J.G. a J.R.P.)

Río Piedras, 8 —marzo— 1964
(Apartado 22391 *Centro Universitario*
Río Piedras - Puerto Rico[65]

Mi querido Juan: ¿Cómo le va en esa ilustre ciudad?[66]. ¿Hay ya poemas salmantinos? Cuénteme. Yo estoy ahora hasta mayo volviendo a las andadas. Pero sólo tengo tres horas de clase por semana. ¡Privilegios de la edad!

Quisiera hoy hablarle de un asunto literario. Algunos discípulos y admiradores del profesor Pierre Darmangeat están preparando un homenaje a este insigne hispanista. ¡Merecidísimo homenaje! Darmangeat junta el fervor y la inteligencia. Durante más de veinte años ha favorecido en Francia el conocimiento de la poesía española. El homenaje se concretará en un número de la revista universitaria *Les Langues Neolatines*. En ese número colaborarán algunos poetas españoles. Yo me atrevo a solicitar de usted su contribución: unas líneas de prosa, un poema. Le agradeceré mucho que envíe su texto —antes de junio— a Monsieur *Jacques Lafaye*. 5 rue de Rivoli, París IV. ¡Gracias![67].

(Me han escrito de la Editorial Anaya. ¿Cómo se desenvuelve esa editorial?).

Muchos recuerdos a los suyos. Recuerdos de Irene. Un abrazo de su Jorge Guillén.

18
(J.R.P. a J.G.)

Burgos, 11 de agosto de 1956

Mi querido don Jorge: Recibí su carta, ya, desde Wellesley. Hará dos o tres meses le envíe mi último libro en prosa: *Memorias de Mambruno*.

[65] *Carta escrita en papel de avión.*

[66] *Se refiere al nuevo destino de J.R.P., como catedrático en Salamanca.*

[67] *En el Nº 178-Vol. 60, de 1966, de la revista, venía anunciado el homenaje de los poetas al gran hispanista. J.R.P. envió el titulado* Andaba lento. *Colaboraron, asimismo, Guillén, Aleixandre, Alberti, Dámaso Alonso, Max Aub, Carmen Conde, Blas de Otero.*



Quiero mandarle otro ejemplar a su yerno[68]; mándeme su dirección, pues, además, le escribiré.

Estoy acabando *La vida misma*. Va dedicada a usted[69]. Saldrá para enero de 1957.

Llevo muy adelantada mi novela *Años de soledad*[70]. La voy escribiendo delicadamente, con morosa lentitud, aunque el asunto es vivo y entrañable y la ejecución dinámica, actual.

Creo que será una revelación para todos esta vena de novelista mía. Aunque ya hay algunos que lo esperan y me insisten. Su realización total me llevará todavía bastante tiempo.

Estoy contento porque trabajo mucho y con fruto. ¡Cuánto me hubiera gustado ver esas fotos de Burgos! La vez próxima, cuando usted venga, iremos a Fredelval[71]. Esta vez será visto y tocado, criatura poemática en las maestras manos guillenianas.

Por aquí, muy felices. Mis hijos crecen robustos y alegres. Mañana mismo salimos para Coruña, en donde vamos a veranear, luego, unos días a Santiago, la tierra inolvidable de Rosalía, uno de mis dilectos de siempre, pondré unas rosas sobre su tumba. Ya le contaré a usted. Por último, las rías, Vigo, León y Burgos otra vez. Muchos recuerdos para Teresa (c.p.b.), un abrazo para Claudio, besos para sus nietos, un fuerte abrazo para Gilman, su yerno. Suyo, Juan.

19
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 25 de enero 1969.

Mi querido Juan: Su crítica de *Homenaje* me abruma[72]. ¡Es demasiado! Ya sé que es usted en absoluto sincero. Ve, siente, entiende usted ese libro muy bien, porque *se sabe* muy bien todo lo que le precede. En lo último oye usted las resonancias de lo primero, de *Cántico;* y nada más justo. O mejor: eso es lo que yo quisiera conseguir. (Queda, intermedio, *Clamor*. También se repercute en *Homenaje).* Le agradezco de corazón su atentísima lectura. Su *fidelidad* —desde aquellos años de Villa Guadalupe[73]— me conmueve. Su nombre debía estar y está entre los nombres de mis amigos de siempre en esa última obra.

¿Última? Creí inocentemente que con aquellos versos —*Obra Completa*— cerraba mi labor. Era un propósito irreal. Sigo escribiendo... como de costumbre. Vi en esta semana a un joven inglés que me preguntó: —¿Escribe usted *todavía?*—. Más que nunca.

[68] *De nuevo, se refiere a Stéphen Gilman, esposo de Teresa Guillén.*

[69] La Vida misma *lleva solamente la dedicatoria: «A Jorge Guillén».*

[70] Años de Soledad *fue escrito, pero no publicado.*

[71] *Fredesval es un bellísimo monasterio de la Orden de los Jerónimos, de estilo gótico florido, fundado en el s. XV por D. Pedro Manrique, Adelantado Mayor de Castilla, situado a 8 kms. de Burgos, en dirección a Santander.*

[72] *Se trata del artículo que J.R.P. le dedicó, titulado «J. Guillén»:* Homenaje, *en* Álamo, *Nos. 15-16, julio a octubre de 1968; págs. 35-37.*

[73] *Se refiere al chalet «Villa Guadalupe», así llamado por un óleo de la Virgen Guadalupana, que, hacia 1929, construyó D. Ramón Romero Martínez (1891-1951), en el entonces alejado barrio sevillano de Nervión —antigua Calle 16, hoy, del Cardenal Lluch, nº 68—, compuesto de tres plantas a cuatro vientos, y en cuya segunda planta vivía el gran humanista Miguel Romero Martínez (1898-1957), y cuyo principal se alquiló a Guillén, que vivió allí hasta 1938, con su primera esposa Germaine Cohen, y sus hijos Claudio y Teresa. En el chalet se reunían los alumnos del poeta y otros aficionados jóvenes, para conversar y leer poesías. Y, de vez en vez, acudían Juan Sierra, Laffón o Romero Murube... A Guillén, que subía, frecuentemente, a la segunda planta a visitar al*



(«¿Escribe usted todavía?»).

Me preguntó un buen muchacho.

—Sí, respiro cada día.

¡Gracias! Veo que *Álamo* material y espiritualmente. ¿Cuándo nos dará usted su próximo libro? Ya le dije que seguiríamos —Irene y yo— en Málaga —donde nos encontramos muy a gusto— hasta fines de abril.

Recuerdos a los suyos. Le abraza su muy viejo amigo Jorge.

20
(J.R.P. a J.G.)

Salamanca, 19 de junio de 1976

Mi querido don Jorge: Por la carta de Ledesma[74], que leí, sé que pregunta usted por Juan Ruiz Peña y que dice que están muy vivos en la memoria de usted aquellos años de Sevilla, cuando nos veíamos con tanta frecuencia en sus clases y fuera de sus clases, sí, en aquellos cafés sevillanos de la calle de las Sierpes o en aquellos actos del Ateneo, como el famoso en que el gigantesco poeta Adriano del Valle puso el huevo, con aquellos versos: «Como soy tan surrealista —tan original y tan nuevo— me levanto en medio de la conferencia y pongo un huevo». Versos muy malos pero que provocaron una carcajada general, pues el farsante de Adriano para completar la estridencia, se agachó, se puso en cuclillas y cacareó como una gallina, y ante la estupefacción del auditorio se sacó un huevo del mismísimo culo. En fin, cuántos recuerdos, cuántas anécdotas, qué vida aquella de brío, juventud y poesía, porque la poesía nos embriagaba a todos, ¿quién iba a decirnos que luego —años después— sería la sangre, la que nos anegaría hata la mismísima raíz del pelo?

Tenía que felicitarle por su premio[75], pero usted sabe que aunque no lo haya hecho hasta ahora, nadie se ha alegrado tanto como yo. Resulta que yo también he sido premiado con el Premio Nacional de Literatura «Antonio Machado» por mi libro *Versos juntos*[76], que usted ya conoce, y en el que recojo lo mejor de mi obra lírica. Me han dado, en un acto celebrado en Madrid, un cheque por un valor de medio millón de pesetas, el premio más cuantioso que se ha dado en ese país a poeta alguno. Ahora, en junio van a conceder otro llamado *Cervantes* de cinco millones de pesetas. Suenan Gerardo, Aleixandre, Octavio Paz, Dámaso y por supuesto usted, propuesto por la Academia Argentina de la Lengua[77]. Supongo que usted sabe estas cosas, fruto de la apertura y de un aura de libertad que empieza a respirarse. Yo no esperaba el premio, y el más asombrado de todos he

genial humanista Romero Martínez, le gustaba hablar con él de libros antiguos, extasiándose al contemplar la admirable biblioteca que el bibliógrafo sevillano poesía. (Datos facilitados por D. Manuel Romero Gómez). Vid. también el libro: Homenaje a M.R.M. *Sevilla, Imp. Gráficas del Sur, 1973; 157 págs. (En él colaboró Guillén con el evocador artículo Miguel Romero Martínez; págs. 25-29).*

[74] *Se refiere al poeta y abogado salmantino José Ledesma Criado, co-director con J.R.P. de la Revista* Álamo.

[75] *Le habían concedido a Guillén el Premio «Antonio Feltrinelli».*

[76] *J.R.P.:* Versos Juntos, *Premio «Antonio Machado», de Poesía.*

[77] *En efecto, en 1976, le otorgaron el codiciado Premio «Miguel de Cervantes».*



sido yo mismo. Pero, aunque mi entrega a la poesía durante cuarenta años ha sido total, y usted es testigo de ello.

Supongo que habrá recibido *Álamo,* Nº 55, que sigue con idéntico brío y lírica ambición. Fíjese, que el artículo sobre Vivanco lo ha escrito mi hija, Carmen Ruiz Barrionuevo, autora de otras críticas que puede ver en números anteriores, 52, 53, 54, sobre Sábato, Cortázar, etcétera, es doctora y profesora de Literatura Hispano-Americana en la Universidad.

En fin, cuando nos veamos en diciembre por aquí, le contaré más cosas, más minuciosamente se entiende, aunque antes volveré a escribirle, ¿cómo no? Recuerdos para Irene, para Claudio, para sus hijos todos. Recuerdos de los míos. Un viejo abrazo de Juan.

Santa Teresa, 5, 5º. Salamanca.

21
(J.G. a J.R.P.)

Cambridge, 11 de marzo 1971.

Mi querido Juan: *Maduro para el sueño*[78]. Para el sueño y, sobre todo para la vigilia. Se siente una clara madurez en todos estos poemas, fervorosos, con giro más libre, pero a la luz de una vigilancia creadora. «La verdad será luz». ¡Eso mismo! Una verdad que aploman las circunstancias: Castilla-León, Salamanca, ese campo, ese invierno. («Llovió tanto durante los días de diciembre»). Me gusta siempre ese punto de partida concreto: «Hay nieve en los tejados». Es usted como Antonio Machado: el andaluz que enriquece su alma y su verso en la España central. Burgos, Salamanca. (Y en el fondo, Jerez, Jerez de abiertas fronteras).

Acaba de llegarme la *Antología* de Salvat[79]. (Moreno Báez)[80]. Y usted figura en ella —como es ya ineludible—. Le he hecho enviar un folleto —de poemas—, pero sin dedicatoria que me pudiera comprometer[81]. (Ya sabe usted que mi dirección permanente es ésta de Cambridge).

Un gran abrazo de su más viejo amigo Jorge.

22
(J.R.P. a J.G.)

Salamanca, 30 de septiembre de 1976

Mi querido don Jorge: Hace unos días que le escribí, vuelvo a hacerlo, esta vez con brevedad, para enviarle un recorte de la revista *Telerradio,*

[78] *J.R.P.:* Maduro para el Sueño. *Salamanca, Colección «Álamo», 1970.*

[79] *En efecto, se trata de la* Antología, *editada por Salvat, en aquellos populares libros, auspiciados por R.T.V.E.*

[80] *Se refiere a Manuel Moreno Báez, crítico y catedrático de Literatura en la Universidad de Santiago, autor de esta* Antología de la Poesía Española Contemporánea. *Biblioteca Básica Salvat. Colección R.T.V.E., 1970; págs. 58-61.*

[81] *Tampoco aparece este «folleto —de poemas—», en el ARchivo familiar.*



muy popular, y tal vez la de más audiencia en el país, y en la que ese poeta entrañable, que es Borges, y al que tanto admiro, opina y dice: «pienso que Jorge Guillén es el más grande poeta español de hoy». ¡Qué gran verdad! Esta afirmación borgiana causará «impacto» en la opinión española. ¡Fíjese cómo se sentirá de orgulloso su viejo discípulo Juan Ruiz Peña! Créame que rebosa de alegría mi corazón.

Supongo que habrá recibido el *Álamo*, N° 56, ya está en prensa el n° 57, ¿por qué no me manda usted algún poema para el n° 58, que saldrá en noviembre o diciembre?[82]. Espero que nos veamos muy pronto en Madrid.

Recuerdos para Irene. Un abrazo del más viejo de sus discípulos y fiel amigo, Juan.

Santa Teresa, 5, 5°.

23
(J.G. a J.R.P.)

Cambridge, 28 de marzo 1974

Mi siempre recordado Juan: Leí con el debido interés el reciente volumen[83]. ¿Aforismos? No sé si esa palabra conviene a un pensamiento tan ligado vitalmente, novelescamente al discurrir de dos hombres en diálogo por lugares muy concretos. «Aforismo» es sentencia de oráculo, exhalación sibilina. Nada más remoto de esta *novela* del poeta Mambruno y su discípulo Abisbal, crítico, filósofo. Algo así como Platón (no Sócrates) y Aristóteles. O Abel Martín y Juan de Mairena. Mambruno es el doble de Juan Ruiz Peña, tan jerezano como él, tan burgalés como él durante la estancia en Burgos. ¡Aquel paseo a Fredesval! (No lo he olvidado). Aquella excursión a Tarazona y Veruela... ¡Cuánto me gustaría visitar aquel monasterio —con usted— y revivir el recuerdo de Bécquer[84]. Mambruno y Abisbal son muy buenos aficionados a la vida. Como usted... Sin embargo, la creación de esas figuras da perspectivas nuevas, que permiten sacar a la luz la intimidad personal sin perder la reserva pudorosa. Y, por fin, las poesías últimas, sobrias, meditación —diríamos— «otoñal». Y el mejor poema, y la mejor página del libro ¿no son esos versos de otoño y lluvia? poesía felicísima.

Tengo ganas de verle. ¿Quizá en Andalucía? Ojalá. Recuerdos a todos los suyos. Ya sabe usted que siempre le profesa gran afecto el más viejo de sus amigos Jorge.

En la parte superior de esta hoja, añadió: «Muchos recuerdos a Félix F. Murga»[85].

[82] *Guillén no llegó a enviar el poema para el número 58 de* Álamo.

[83] *J.R.P.:* Aforismos de Verecundo Abisbal. *Málaga, Edic. Guadalhorce, 1971.*

[84] *Guillén fue un gran becqueriansta. Durante su estancia en Sevilla, formó parte de la asociación de los «Amigos de Bécquer», que presidía mi maestro D. Santiago Montoto, para conmemorar en 1936, el centenario del inmortal poeta, y a la que pertenecían, asimismo, los hermanos Álvarez Quintero, siendo su secretario el poeta Joaquín Romero Murube.*

[85] *Se refiere a Félix Fernández Murga, por entonces, catedrático de lengua y literatura italiana en la universidad de Salamanca, y que fue gran amigo de Guillén durante su estancia en Italia.*

24
(J.G. a J.R.P.)

Cambridge, 23 de mayo 1975

Mi querido y siempre recordado Juan: Me disgusta que no haya llegado a su conocimiento la carta que le escribí después de haber leído con suma atención su último libro antológico[86]. Mi carta no era breve ni precisamente ligera. Le decía cómo esa selección de textos permite una más clara visión de conjunto —del conjunto de toda su obra—. Percibí mejor el tono melancólico y la insistencia —triste— en la soledad. Salir de esa soledad es todo nuestro gran esfuerzo: una tentativa más o menos lograda... También me llegó, por fin, el gran número de *Álamo*. Hermoso número. ¡Qué de poetisas! La poesía española de hoy está bien representada en ese desfile, encabezado, ¡ay! por el más anciano. (Percibo en este caso la ambigüedad: no hay sólo cronología sino afecto).

Le agradeceré que siga enviándome *Álamo* a esta dirección. Ya le dije, me parece, que el 16 de junio volveremos a Europa —o sea, para Irene y para mí, París, Roma, Florencia, Málaga—. Málaga ya en octubre. Regresaremos en el otoño.

Juan: cuídeme su poesía.

Un gran abrazo de su muy viejo amigo Jorge.

25
(J.G. a J.R.P.)

Cambridge, Mass. 21 de septiembre de 1976

Mi querido y siempre recordado Juan: Su carta última me dice la verdad esencial de siempre. Sí. Sí recibí *Álamo*, ya «veterana» revista de poesía y crítica. Le agradezco esas tan sinceras manifestaciones —me consta— de adhesión. Pienso en aquella Sevilla. No se ha perdido para nosotros. La llevamos dentro. A mí me gusta siempre volver a «la ciudad de la gracia»[87]. ¡Volveré!

En cuanto a las relaciones internas entre los andaluces... La vida es comedia y drama.

Recuerdos a su amigo Ledesma. ¿Y qué es de Murga? Hace tiempo que no sé nada de él.

[86] *Se trata de su citado libro:* Versos Juntos.

[87] *Este bellísimo título se lo dio a Sevilla el lírico divagador José María Izquierdo (1886-1914), amigo de Juan Ramón y de Cernuda, en su libro* Divagando por la Ciudad de la Gracia *(Sevilla, 1914), y que tanto influyó en el propio Cernuda y en otros poetas y ensayistas.*

Yo me encuentro bien, pero la fatiga diaria aumenta. Y sigo como de costumbre con mis hábitos en prosa y verso. Muchos recuerdos a todos los suyos. Un abrazo del más viejo de sus verdaderos amigos, Jorge.

26
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 13 de febrero de 1977. (Tarjeta postal).

Mi querido Juan: Me escribió usted el mismísimo 18 de enero. Juan o la fidelidad fidelísima. Gracias de nuevo por sus felicitaciones.

Veo que ha cambiado usted de domicilio. La casa, claro, será mejor; pero me gusta más el nombre de la otra calle[88]. ¿Quién es el señor Mirat? Francés, catalán o salmantino[89].

Esto del Premio estaba poniéndose un poquito pesado[90]. Televisión, Radio, Prensa; fuerzas de agresión, sobre todo tras cuarenta años de dictadura. Ahora la influencia va calmándose. Celebro que sea fugacísima la actualidad.

Muchos recuerdos a Ledesma Criado. Un gran abrazo de su viejísimo amigo de Sevilla, Jorge.

27
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 14 de noviembre de 1977.

Mi querido Juan: ¡Qué bueno, qué leal es usted! Su carta —se lo declaro— me ha conmovido. Esas palabras, me consta, son verdaderas, y por eso me emocionan. ¡Hay tanto traidorzuelo por ahí, por esos andurriales del mundo!

Se refiere usted a «los días luminosos» de Sevilla entonces. Usted sabrá evocarlos muy bien. En Sevilla va a celebrarse el cincuentenario de aquella generación. Envié unas cuartillas[91]. De entonces ¿quiénes quedan? Juan Sierra[92], Rafael Laffón[93]...

Ínsula consagrará el número próximo a Vicente Aleixandre. Nada más justo. Yo he enviado mi poema —escrito aquí[94]—. En cuanto a ese Manrique[95] y el otro también llamado Jorge[96]... Mire usted: nada me gusta, y me «halaga» tanto como esa relación.

[88] *Se acaba de mudar J.R.P. a la céntrica calle de Mirat, nº 9, 6º.*
[89] *Mirat fue un industrial salmantino, de origen catalán.*
[90] *De nuevo, se refiere al Premio «Cervantes».*
[91] *En efecto, en 1977, se celebró en Sevilla el cincuentenario de la* Generación del 27 *y, para tal efemérides, envió Guillén un sentido y hermoso poema, titulado* Unos amigos (Diciembre de 1927), *del que se hizo una limitada edición facsímil de 300 ejemplares numerados. Sevilla, Gráf. del Sur (1977); s.p.*
[92] *Juan Sierra (Sevilla, 1901-1989), buen poeta, vinculado a los del 27, a través de la revista sevillana* Mediodía, *fundada en 1926.*
[93] *Rafael Laffón (Sevilla, 1900-1978), gran poeta también, de la misma generación, seguidor, como Sierra, de la poética de Guillén.*
[94] *Para el número especial que* Ínsula *dedicó al Nobel andaluz, correspondiente a los meses de Enero-Febrero de 1978, Nos. 374-375, envió Guillén el expresivo y admirable poema, dividido en tres partes, titulado simplemente* Vicente Aleixandre.
[95] *¿Se refiere a José Gerardo Manrique de Lara?*
[96] *¿Se refiere a Jorge Urrutia o a Jorge Campos, que colaboraron en este número especial?*

El libro de su hija Carmen está muy bien[97]. No me ha sorprendido. ¡De tal palo! La carta de usted me hizo recordar mi deuda —muy atrasada— con esa joven profesora.

Recuerdos a nuestro amigo Ledesma. Sea usted todo lo feliz que merece ser. Muchos recuerdos de Irene y de Teresa y Claudio, ahora aquí. ¡Auguri![98]. Un gran abrazo de Jorge.

28
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 18 de noviembre de 1978

Mi querido Juan: Volvimos, en efecto, de aquel Cambridge. Viaje y estancia nos sentaron muy bien a Irene y a mí.

Aquí me tiene usted, por lo tanto, a disposición de los Ledesma Criado[99]. Me encantará conocerlos cara a cara. (Aunque la mía sea ya tan vieja). Les ruego que nos avisen el día de su llegada. Y ellos podrían, ya aquí, telefonear para fijar la hora.

El tiempo nos convida
A los estudios nobles...[100].

No puede usted imaginarse cómo me conmueven esos versos. ¿Verdad que nos trasladan a nuestro pasado común?

Muchos recuerdos a su hija, la becquerianista[101]. Si algo suyo se imprime, que me lo envíe.

Querido Juan: ya sabe usted cuánto le quiere de veras su viejísimo Jorge.

Teléfono 21.84.23.

29
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 5 abril 1980

Mi querido Juan: Mi agencia de recortes me ha enviado en dos entregas *La época sevillana de Jorge Guillén*[102]. «Esa 'devoción' está muy bien pensada, sentida, compuesta. ¡Cuántos recuerdos gratos, positivos nos unen! Usted, siempre, tan fielmente amistoso, por supuesto. Y tantos amigos...

[97] *Carmen Ruiz Barrionuevo:* Rimas y Leyendas. *Salamanca, Ed. Almar, 1977.*
[98] *Viene en italiano, en el original.*
[99] *Se refiere al matrimonio compuesto por Pilar González y José Ledesma Criado, que fueron a visitar a Guillén a Málaga, donde residía desde 1975.*
[100] *Estos dos versos corresponden al citado poema «Comienzo de Curso», que Guillén dedicó a J.R.P.*
[101] *Se refiere a su hija Carmen.*
[102] *J.R.P.: La época sevillana de J. Guillén, artículo publicado en* Álamo, *Nº 58, noviembre-diciembre de 1976; pág. 32.*



¿Que fue de Pérez-Infantes? ¿Se quedó en América?[103]. Debe de tener usted una larga correspondencia —que estoy alargando— y alargaré. Lo que me sorprende es que usted no me haya enviado esas páginas. ¿Cómo está su hija becquerianista? Recuerdos a todos los suyos, a los amigos comunes de Salamanca.

Recuerdos de Irene. Juan: gracias de corazón. Un abrazo de Jorge.

30[104]

Málaga, 1 de enero de 1981

Querido Juan: Gracias por su recuerdo. Que sean felices usted y todos los suyos en esa preciosa ciudad de Salamanca. Por cierto, allí estuvo en dos ocasiones Claudio, mi hijo, con varios hispanistas. ¿No lo vio usted?[105]. ¿Y su hija Carmen? ¿En qué trabaja ahora? Supongo que seguirá en las Islas Afortunadas[106].

No olvido nunca, querido Juan, a aquellos años de Sevilla. ¡Qué remotos quedan ya en nuestra memoria, fiel por otra parte!

Un gran abrazo de su muy viejo amigo Jorge.

31
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 1 de febrero de 1981

Mi querido Juan: Su carta me ha dado pena. Por otra parte, la carta es «documento» muy interesante, y a mí me «satisface» como viejo amigo de usted que esas confidencias me las haya confiado a mí. Querido Juan: sufre usted un momento de *crisis*[107]. Esa crisis pasará con el tiempo —y con la vida con que usted responde al tiempo, a la vida. Verdad es que atravesamos, y no sólo políticamente, una atroz confusión de todos los valores. Y no digamos esos pobres muchachos capaces de todos los disturbios criminales, corrompidos por sus «mayores». Después de tantos años de dictadura, es decir, de poder absoluto... Tiene usted razón: es más, mucho más atrayente Cervantes que sus comentaristas, sobre todo superficiales. ¡Si ser superficial es el pecado más grande! Yo no conocía esa «condenación inquisitorial» de Antonio Machado[108]. ¡Increíble! A veces la Historia de España es verdaderamente fantástica.

[103] *Se refiere, una vez más, al sevillano Luis F. Pérez Infante, que perteneció a la «Alianza de Escritores Antifascistas». Vid. Nota Nº 15.*
[104] *Tarjeta postal.*
[105] *Ya hemos hablado, en cartas anteriores, de la visita de Claudio Guillén a Salamanca, con varios hispanistas; en esta segunda ocasión no llegó a verle J.R.P.*
[106] *Carmen estaba entonces de profesora en la universidad de La Laguna,.*
[107] Esta época de crisis, *tal vez, corresponda a la etapa en que J.R.P. tuvo que dejar la cátedra de instituto, donde enseñaba literatura española, y pasar a la Escuela Universitaria de Empresariales, donde daría una asignatura tan dispar como «Sociología de la Empresa».*
[108] *En efecto, el gobierno rehabilitó a Don Antonio Machado como catedrático, anulando el expediente del gobierno franquista.*

Sí, recibí el libro sobre Lezama Lima[109] y voy a escribir ahora a su hija Carmen tan aguda en historia y crítica literarias.

Querido Juan: bastaría para combatir esa crisis de desaliento de padre —situación siempre *en profundidad*— para sentirse con ganas de vivir, y *en* la cultura. Ahora, *Sígueme* ha publicado una reedición de aquel *Cantar de Cantares* de Fray Luis. Usted debe tener la primera edición. Entonces, 1935, venía usted con frecuencia a mi casa. ¡Cómo ha cambiado todo aquello en torno a la casa de los Romero Martínez![110]. Pero la fidelidad entre los amigos verdaderos permanece. Es nuestro caso.

Recuerdos de Irene. Recuerdos a Salamanca.

Un gran abrazo de su viejísimo Jorge.

32
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 25 de junio de 1981

Mi querido e inolvidable Juan: Mientras iba escribiendo las anteriores palabras, me vino a la mente: «¡Sevilla!». Aquella en que nosotros vivimos y convivimos. El muy anciano como yo se agarra a los gratos recuerdos.

Le escribo para rogarle que haga el favor de enviar el libro —muy bueno— de su hija Carmen a Rafael Montesinos, gran becquerianista, que ha buscado ese volumen de *Rimas y Leyendas*[111] y no lo ha conseguido. Claro que el editor tendrá que enviarme a mí la factura. Dirección de Rafael Montesinos: «*Valderribas 19-B- 7.°A. Madrid, 7*». Yo le agradeceré mucho este favor.

¿Cómo va esa vida? La mía marcha bastante bien de salud. Pero me canso mucho, y más o menos sigo trabajando. Pronto saldrá el 5.° y último volumen de *Aire Nuestro: Final*. Recibirá usted el ejemplar a usted debido[112].

Me siento ahora un poquito en capilla. Mañana, ceremonia solemne, esta Universidad me hará Doctor Honoris Causa. ¡Honradísimo! Pero, en fin. Querido Juan: recuerdos a todos los suyos. (¿Dónde está ahora Carmen?). Recuerdos de Irene.

Un abrazo de su viejísimo amigo Jorge.

[109] *Se refiere al libro:* El «Paradiso» de Lezama Lima. Elucidación crítica. *Madrid, Ínsula, 1980; 121 págs.*

[110] *Una vez más, se acuerda del chalet sevillano de «Villa Guadalupe», y del gran bibliófilo M. Romero Martínez, cuya espléndida biblioteca fue vendida, en 1968, por mediación de Claudio Guillén y D. Manuel Romero Gómez, sobrino del gran humanista, a la Universidad de La Jolla, en San Diego, California.*

[111] *Se refiere al citado Libro de Carmen Ruiz Barrionuevo:* Rimas y Leyendas.

[112] *J. Guillén:* Aire Nuestro: Final. *Barcelona, Barral, 1981.*



33[113]

Málaga, 22 de mayo de 1982

Mi querido Juan: Gracias por tu felicitación. Tú, como siempre, fidelísimo[114]. Me encantará recibir noticias de tu hija Carmen. Me interesan siempre sus trabajos de crítica.

Recuerdos a todos los tuyos. Un gran abrazo de tu viejísimo Jorge (el de Sevilla, que es el de Málaga).

34[115]
(J.G. a J.R.P.)

(Impresos los cuatro primeros renglones. El resto manuscrito).

Málaga, 16 de febrero de 1983

Le agradezco muy de veras sus amables palabras. Entre los mejores homenajes está la privada vía amistosa.

Con mis cordiales noventa años.

Mi fidelísimo Juan: Le agradezco su telegrama a usted y a los suyos (a la ausente en Canarias)[116] y hasta Fray Luis, que sigue vivo y orientador.

La memoria me flaquea, pero usted me reaviva recuerdos inolvidables: Sevilla, Burgos, Salamanca...

Un muy cariñoso abrazo de su Jorge Guillén.

35
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 5 de abril de 1983

Mi querido Juan, inolvidable y fiel discípulo: *Arco Iris*[117]. ¿Será tal vez el mejor de sus volúmenes poéticos? Está no sólo muy bien compuesto. Además, y sobre todo, muy intensamente «sentido»?

Hay un poema de amor a través de esas páginas. Y me ha sorprendido, felizmente. Claro que los recuerdos se remontan a Jerez, Sevilla, Burgos, Salamanca...

«He vivido el amor. Sigo viviéndolo». Lo celebro. ¡Y qué imaginación! «Estoy poblado de álamos».

[113] *Tarjeta.*
[114] *Es la única vez, en toda la correspondencia, en que le habla de* tú.
[115] *Tarjeta.*
[116] *Se refiere, nuevamente, a su hija Carmen, profesora en La Laguna.*
[117] *J.R.P.:* Arco Iris. *Madrid, Ínsula, 1983; 80 págs.*

Querido Juan: tan viejo amigo a través de tantos años: Me alegra verle en tan buenas relaciones con su Musa.

Recuerdos de Irene. Recuerdos a Fray Luis, y a sus «estudios nobles».

Un abrazo de su Jorge (Guillén).

Recuerdos a la hija canaria.

36
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 2 de junio de 1983
(El «Corpus»)

Mi querido y muy fiel amigo Juan Ruiz Peña: Su artículo de *Ínsula* me ha gustado mucho, y sobre todo, cada vez que lo releo, me conmueve[118]: Es evidente que somos muy fieles amigos. Usted mi más antiguo discípulo de Sevilla. Me interesa mucho la evocación de todos aquellos años y de aquellos compañeros de brega. Hay sombras que he seguido y reconozco. ¿Qué fue de Pérez Infantes? Usted ha trabajo mucho siempre. Sevilla, Burgos, Salamanca. Y ha *hecho* usted revistas[119]. Y luego... Parece usted melancólico. No, por Dios, de ningún modo. La Historia literaria no será un disparate, y cada cual quedará en su debido puesto.

Y pienso en su hija Carmen «Ruiz Barrionuevo». En La Laguna, ¿verdad? Me gusta mucho su libro becqueriano. ¿Qué tal le va en esas islas?

Tiene usted muchas cartas de éste su viejísimo amigo. ¡Qué bien evoca usted aquellas clases en que recitaba y comentaba poetas! Yo recuerdo, como amigo de Sevilla, después de usted a Joaquín Romero Murube[120].

Yo soy el más viejo de todos, después de don Ramón Carande[121], palentino de Sevilla y Extremadura —a quien acaban de hacer Doctor Honoris Causa en Valladolid. 96 años. Y viaja y se mueve... Yo he renunciado «por prescripción facultativa» a los viajes. Aquí, en esta Málaga de mi extrema vejez, me tiene usted. Aquí pensamos morir Irene y yo.

Muy querido Juan: me emociona su fidelidad, su memoria. A todos los suyos, recuerdos. (Incluso a Fray Luis de León.) El tiempo —¿verdad?— nos convida a los estudios nobles. Un gran abrazo de su amigo más viejo Jorge.

[118] *Se refiere, otra vez, al interesante artículo «La época sevillana de J. Guillén», que se publicó en el número especial de* Ínsula, *correspondiente a febrero-marzo, de 1983, Nº 435-436; págs. 6 y 17.*

[119] *J.R.P. fundó y dirigió, como hemos dicho, las revistas* Nueva Poesía, *en Sevilla, de la que salieron cinco números, desde octubre de 1935, hasta junio de 1936, y* Álamo, *en Salamanca, en 1964, junto con el citado poeta salmantino José Ledesma Criado, y de la que aparecieron cinco números entre 1964 y 1974. Con motivo del aniversario de la muerte de J.R.P., el propio Ledesma ha asumido en 1992, la dirección de la revista, para dedicarle un póstumo y merecido* Homenaje, *al admirado poeta de* Arco Iris.

[120] *Joaquín Romero Murube, gran poeta y prosista (Los Palacios, Sevilla, 1904-Sevilla, 1969), vinculado, asimismo a la* Generación del 27. *La noche antes de morir estuvo hablando «de Cernuda y J. Guillén». Vid. el libro:* Versos y Prosas. *Prólogo y Selección de F. López Estrada. Sevilla, Edic. Homenaje al Autor del Excmo. Ayuntamiento, 1971; 303 págs.*

[121] *Don Ramón Carande y Tovar Carrión de los Condes, Palencia, 1887-Capela (Finca en Badajoz), profundo historiador y economista, compañero de Guillén en la universidad hispalense, y buen amigo suyo, al que visitó, ya nonagenario, en Málaga.*



37
(J.G. a J.R.P.)

Málaga, 20 de junio de 1983

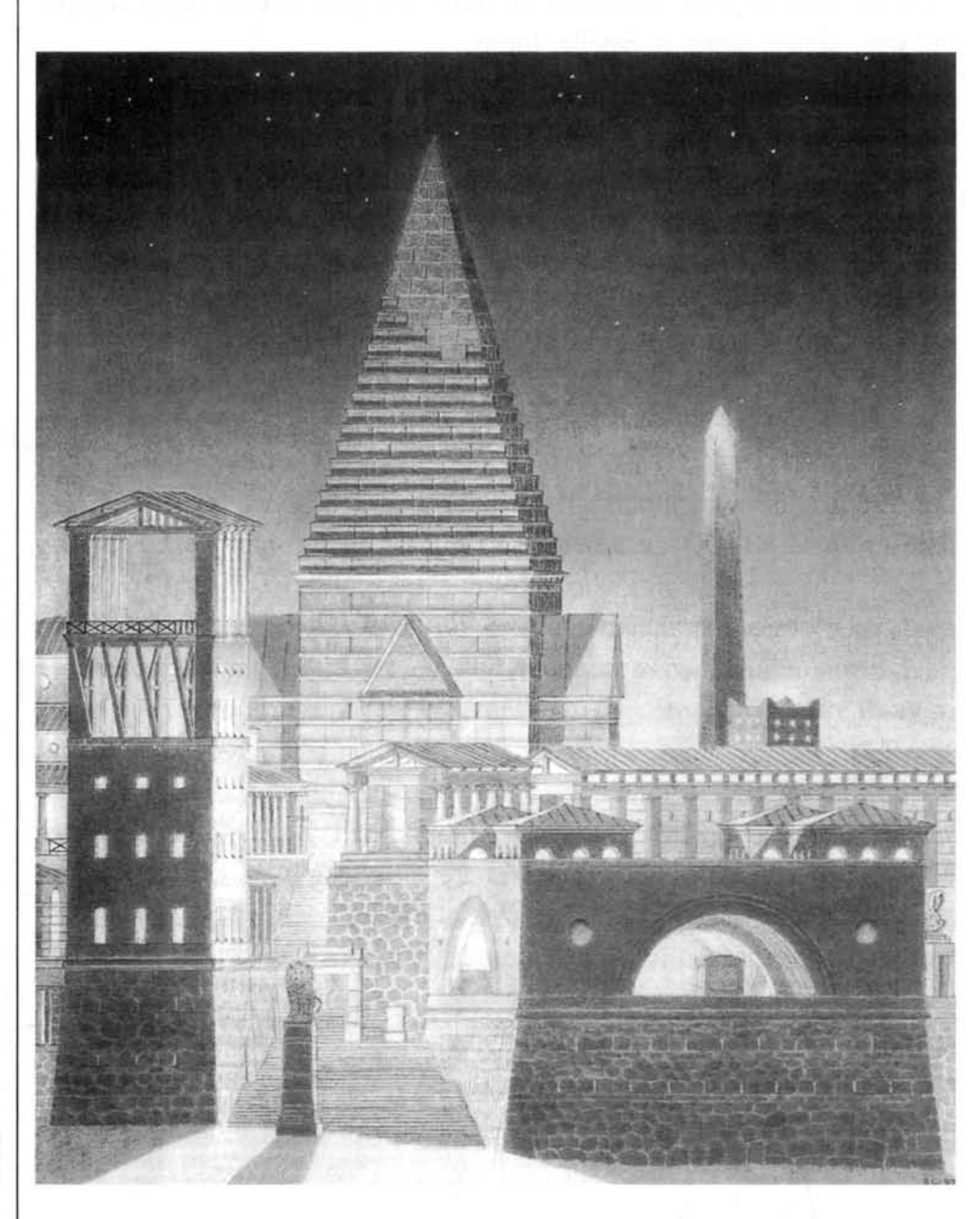
Mi querido Juan fidelísimo: Esta última carta[122], complemento del estudio de *Ínsula*, me ha interesado mucho. Me gusta saber todos esos datos que yo ignoraba. ¡La Musa! Claro, por supuesto. De modo que Pilar es profesora en Madrid[123]. Carmen, desde luego, ya tiene autoridad propia. Dígale que alguna vez me escriba y me cuente de su labor literaria.

Y usted viviendo tan cerca de Fray Luis, personaje que a mí me interesa cada día más. Muchos recuerdos de Irene. Un gran abrazo de su fidelísimo viejo amigo, aquel de Sevilla, Jorge.



[122] *«Esta última carta» parece toda una premonición, pues Guillén murió en Málaga, el 6 de febrero de 1984.*

[123] *Se refiere a la cuarta hija de J.R.P., Pilar, profesora de filosofía.*



La ciudad de Atlantis
(Rita Wolff, 1987)



Los sueños de Borges y Calvino revisitados por Marco Polo*

Borges recuerda en «El sueño de Coleridge» el origen del poema *Kublai Khan* de Samuel Taylor Coleridge. El poeta inglés, sintiéndose aquejado de un fuerte dolor, toma un sedante opiáceo que lo deja entre hipnótico y somnoliento, y en ese estado reescribe un fragmento del historiador Purchas sobre la edificación del palacio de Kublai Kan[1]. El resultado es un poema que, a través de imágenes de sensorial intensidad, evoca un lugar entre santo y encantado, donde se bebe la leche del Paraíso y voces ancestrales profetizan el futuro. Una página de «no discutido esplendor» que —como sintetiza Borges— «le fue dada en un sueño»[2].

Un palacio, una morada, una ciudad construida en la levedad de un sueño que, sin embargo, se basa en la verdadera historia de la edificación del palacio del emperador tártaro. En efecto, según cuenta Rashid ed-Din, visir de Ghazam Mahmud, en *Compendio de historias*, «al este de Shangtu, Kublai Khan erigió un palacio, según un plano que había visto en un sueño y que guardaba en la memoria».

Asombrosa coincidencia. Por un lado, un emperador mongol en el siglo XIII construye un palacio según el proyecto de un sueño y, por el otro, un poeta del siglo XVIII, ignorando que esa morada provenía de una visión, sueña, a su vez, un poema sobre el palacio. De ahí Borges extrae la simetría de una creación que trasciende el tiempo y la razón. Similitud que puede volver a repetirse, según nos anuncia premonitoriamente:

> La serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio.

Un sueño que no habría terminado de ser soñado, ya que como concluye Borges, podrá ser fuente de nuevas inspiraciones creativas:

* *(Para una lectura comparada del* Libro de las Maravillas, El sueño de Coleridge *y* Las Ciudades Invisibles). *Una versión abreviada de este texto fue presentada en el Coloquio Internacional «Borges, Calvino, la literatura» organizado por el CRLA de la Universidad de Poitiers (30 mayo-4 junio de 1994), bajo el título* «Las ciudades invisibles *de Italo Calvino: ¿Utopía visionaria o crónica de la memoria del futuro?».*

[1] *El nombre de Kan varía enormemente según los autores, entre Can, Khan, Kaán, Kaghán, Gran Khan, Cublai, Qubilai, Kubilai. El propio Marco Polo utiliza diferentes ortografías. A efectos de este trabajo hemos elegido la hispanizada de Kan, aunque Mauro Armiño propone la de Kaán en la edición del* Libro de las maravillas *que hemos utilizado en este ensayo. Como anota Armiño, el nombre de Kaán significa «rey de reyes» y Khan, simplemente «rey».*

[2] *«El sueño de Coleridge» en* Otras inquisiciones, *Obras completas de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 1974; p. 642-645.*

Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último[3].

El autor de *Otras inquisiciones* reitera la estrecha relación entre sueño (proyecto) y realidad (palacio y/o poema) en *Parábola del palacio.* Aquí se trata de un Emperador —el Emperador Amarillo— que enseña las dependencias y jardines de su palacio a un poeta que puede ser tanto un visitante como su fiel escriba. Un palacio donde «lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño»[4]. Al final de la visita, el poeta recita una breve composición que resume en forma asombrosa en un solo verso todos los detalles y toda la historia del palacio. Convencido de que ese breve poema le ha arrebatado parte de su sueño, el indignado emperador manda cortar la cabeza del poeta.

Otra variante de la misma parábola —nos cuenta Borges— sostiene que, como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, bastó que el poeta recitara su poema para que el verdadero palacio fuera abolido, «fulminado por la última sílaba». Así, concluye metafóricamente que los descendientes del poeta siguen buscando aún «la palabra del universo».

I. *El Libro de las Maravillas* de Marco Polo: entre el testimonio y la invención

Palabra del universo, palacios de emperadores y creación de poetas, cadena de sueños y ciudades reales e imaginarias que Italo Calvino retoma en *Las ciudades invisibles* al proponer una suerte de reescritura alegórica y poemática del *Libro de las Maravillas* de Marco Polo, libro que indudablemente «hay que leer», según su propia recomendación. El texto de Marco Polo formaría parte de esos libros que se «esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual» y que «nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado», como define Calvino a un clásico en *Por que leer los clásicos*[5].

Sin embargo, a diferencia de Marco Polo que trató de convencer a sus contemporáneos de la «veracidad» de su relato sobre las «grandísimas maravillas y diversidades», vistas y oídas en el curso de su viaje por Asia, Calvino prefiere recuperar en el relato del veneciano la «invención» imaginativa a la que la descripción de ciudades exóticas invita, es decir, la condición de crónica «increíble», por no creída en su época.

[3] Idem, *p. 645.*
[4] *Borges, «Parábola del palacio» en* Obras completas, *o.c. p. 801-802.*
[5] *En* Por que leer los clásicos, *Italo Calvino da catorce definiciones de lo que es «un clásico». Entre otras, considera que «llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes»* (Por qué leer los clásicos, *Barcelona, Tusquets, 1992, p. 17).*



En efecto, pese a que el *Libro de las Maravillas* estuvo originalmente dirigido a «todos aquellos que queráis conocer las diferentes razas de hombres y la variedad de las diversas regiones del mundo, e informaros de sus usos y costumbres»[6], y precisaba en su introducción que «quien haga la lectura o la oiga deberá creerla, porque todas sus cosas son verdaderas», ya que nadie hizo tantos viajes ni tuvo tantas ocasiones de «ver y comprender»[7], sus páginas no lograron vencer la incredulidad natural que todo relato de un viajero proveniente de un país lejano provoca.

Como ha anotado con sagacidad José Lezama Lima, la incredulidad y la cárcel esperan a los descubridores de mundos que cambian radicalmente las creencias establecidas de una época. Tal fue el destino de Marco Polo, como lo sería posteriormente el de Cristóbal Colón. Recordando la dimensión de la revelación de Marco Polo sobre una «tierra desconocida», nos detalla Lezama la «fiebre que recorrió la Europa pre-renacentista, la imaginación de Kublai Kan, desatada por los viajes de Marco Polo».

> Después que la imagen sirvió de compulsión a las más frenéticas o cuidadas expediciones por la *terra incognita*, por la incunnábula, tenía que remansarse. Tanto Colón como Marco Polo sufrieron prisión después de sus descubrimientos y aventuras, como si fuera necesario un sosiego impuesto después de la fiebre de la imago[8].

Una imaginación de «un imperio centrado en una nueva ciudad» que, todavía en la época de Coleridge, mantenía sus emblemáticos poderes evocadores y que Lezama afirma «está vivaz y relumbra» en nuestros días en obras literarias de vocación americana como *La tierra purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson.

Contribuyó además a este destino, hecho tanto de incredulidad como de popularidad, que el *Libro de las Maravillas* fuera dictado en la cárcel por Marco Polo a Rustichello de Pisa, un autor de libros de caballería sobre el ciclo del Rey Arturo y de una compilación de leyendas bretonas, *Meliadus*. Las «memorias» del veneciano quedaron así más asociadas con los *fabliaux*, los *roman courtois* y las fantasías de caballeros andantes, que con las canciones de gesta, los libros de historia o los testimonios fidedignos de viajeros con los que pretendió identificarse.

Un juego de incredulidad, ficción, realidad e imaginario, al que se refiere el Marco Polo de Calvino cuando a la pregunta de Kublai: «Cuando regreses al Poniente, ¿repetirás a tu gente los mismos relatos que me haces a mí?», responde:

> Yo hablo, hablo, pero el que me escucha retiene sólo las palabras que espera. Una es la descripción del mundo a la que prestas oídos benévolos, otra la que dará la vuelta de los corrillos de descargadores y gondoleros en los muelles de mi casa el día de mi regreso, otra la que podría dictar a avanzada edad, si cayera prisionero de

[6] Libro de las maravillas *por Marco Polo, Madrid, Anaya, 1983, p. 9.*
[7] Idem, *p. 9*
[8] *José Lezama Lima,* La expresión americana, *Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969; p. 27.*

piratas genoveses y me pusieran al cepo en la misma celda junto con un escritor de novelas de aventuras. Lo que comanda el relato no es la voz: es el oído[9].

Un relato «dictado» de una voz a un oído que —como anota Víctor Chklovski en *El viaje de Marco Polo*[10]— fue deliberadamente impreciso para embrollar las pistas y no revelar a los carceleros genoveses, a la sazón enemigos de Venecia, los puertos y ciudades que pudieran permitir el acceso a las riquezas que enumeraba. Los falsos nombres propios, las confusiones, fueron acumuladas por el «escriba» Rustichello, originario de Pisa, una ciudad enemiga, tanto de Venecia como de Génova, quien además injertó pasajes de libros de caballería, transformando, especialmente en los últimos capítulos, la posible veracidad del relato en ficción novelesca.

El *Libro de las Maravillas* se leyó como un libro divertido, escrito para distraer, al modo de los falsos viajes de Sir John de Mandeville, ya que —se afirmaba— Marco Polo no había estado nunca más allá del Bukará, en el Cercano Oriente. Acusado de ser un impostor y un mentiroso, al salir de la cárcel se le exigió que desmintiera y renegara de sus «fantasías».

Sin embargo, Marco Polo aseguró que no había contado «ni la mitad de cosas extraordinarias de las que había sido testigo», ya que todo lo que había descrito «lo vio con sus propios ojos», aunque hubieran «algunas cosas que no vio, pero las había sabido de hombres dignos de ser creídos y citados». «Por eso —reiteró en la advertencia inicial del *Libro*— presentaremos las cosas vistas como vistas y las cosas oídas como oídas, de suerte que nuestro libro sea sincero y verdadero sin mentira alguna, y para que sus palabras no puedan ser tachadas de fábulas».

No fue esa condición de crónica fidedigna reivindicada por Marco Polo, la que aseguró el éxito que el *Libro de las Maravillas* tuvo en años y siglos sucesivos, sino todo lo contrario. Traducciones fragmentarias o extrapoladas, numerosas variantes al texto, original, nuevas leyendas sobre la supuesta falsedad o veracidad del texto fueron acumulando «invenciones» hasta llegar al número de los ciento cuarenta y tres manuscritos distintos que se repertoriaron a principios del siglo XX.

Gracias al trabajo de Paul Pelliot y C. Moule se pudo publicar en 1938 la primera edición completa «reconstituyendo» el original, bajo el título *The description of the World* en la edición inglesa, *Le devisement du monde* en la edición francesa de Louis Hambis de 1955 e *Il Milione* en la italiana de Marcello Ciccuto de 1981. La versión española que hemos utilizado en este trabajo recupera el subtítulo original de *Libro de las Maravillas.* Gracias al aporte complementario de la historiografía china y rusa (entre otros, el citado Victor Chklovski) muchas de las ciudades y los territorios que estaban detrás de las vagas y contradictorias descripciones de Marco

[9] Las ciudades invisibles, *Barcelona, Minotauro, 1993; pag. 148. Las citas del resto del trabajo sobre* Las ciudades invisibles *se indican por el número de la página correspondiente a esta edición.*
[10] Le voyage de Marco Polo *por Victor Chklovski, París, Payot, 1993.*



Polo pudieron identificarse en la cartografía de las «rutas de la seda» que iban desde Venecia hasta el Lejano Oriente[11].

Sin embargo, aunque hoy sea evidente que Marco Polo «imaginó» menos de lo que creyeron sus contemporáneos, no todas las ciudades y territorios descritos en el *Libro* fueron «vistos» por el narrador, ni los testimonios provenían de personas «dignas de ser creídas».

De lo maravilloso real a lo real maravilloso

Marco Polo recogió —entre otras leyendas que circulaban en su época— la de las tierras pobladas por seres monstruosos con cabeza humana, piernas de buey y cara de perro situadas en el borde del Océano Ártico, en ese país de nieves eternas donde hace tanto frío que el sol ni se atreve a salir durante seis meses del año y donde hay un gran agujero en la tierra por el que se escapan todos los vientos. En esas tierras, donde no hay ni ciudades ni ciudadelas, reinaba Khan Kantchi, de la misma familia de Gengis Kan.

Apoyándose en la geografía mítica inspirada en la *Biblia*, visión que ignoró o destruyó los conocimientos clásicos sobre las tierras del Cercano, Medio y Lejano oriente, Marco Polo localizó el «ombligo de la tierra» en Jerusalén, no lejos de la entrada del Infierno, de los cuatro ríos del Paraíso y de la lejana tierra de Magog, donde reinaba Gog y de donde deberían salir sus habitantes al aproximarse los días del Apocalipsis.

Marco Polo se refiere también a los «sueños» de Nabucodonosor, al sepulcro de Santo Tomás Apóstol, al mítico, «árbol sólo-árbol solo», tal como se evoca en el Libro de Daniel de la *Biblia*, a la leyenda del Viejo de la Montaña y cita el mito del reino del Preste Juan, ese rey descendiente de uno de los reyes magos que habría derrotado a los persas y fundado una verdadera dinastía con su nombre. Al recordar el mito, Marco Polo se pregunta, haciéndose eco de otra leyenda, si Gengis Kan no ha destruido el reino al haberle rehusado el Preste Juan la mano de su hija. Pese a esta versión, el reino del Preste Juan se siguió buscando hasta mediados del siglo XIX.

Las «maravillas» del Oriente, pobladas por seres entre monstruosos y alegóricos, representativos de verdaderos «prodigios morales»[12], que se habían recopilado desde la época de las Cruzadas en países legendarios como Etiopía, la India y el norte de Asia, fueron recogidas y completadas por Marco Polo, mientras que los prototipos de la Antigüedad clásica, desde Herodoto a las representaciones cartográficas medievales, fueron extrapolados con los relatos de *Simbad el Marino* y de *Las mil y una noches*. Entre otras, las islas «macho» y «hembra» del sur de Arabia,

[11] *«Las rutas de la seda» han sido objeto de múltiples y recientes estudios, especialmente por parte de la UNESCO. Como iniciación al tema,* Marco Polo et la route de la soie *de Jean-Pierre Drègue (París, Découvertes Gallimard, 1989) es un excelente breviario, especialmente por los anexos documentales sobre las «maravillas» repertoriadas por Marco Polo.*

[12] L'Orient fabuleux *de Rudolf Wittkower, London, Thames & Hudson. 1991; p. 44. Wittkower subraya la intensa condición alegórica de los monstruos en el imaginario medieval, figuras identificadas en la erudición enciclopédica religiosa con categorías morales: los pigmeos con la modestia, los gigantes con el orgullo, los cinocéfalos con la discordia, los seres de labio inferior cubierto, con la maldad.*

donde la mitología tradicional localizaba la leyenda de las Amazonas, página del *Libro de las Maravillas* que, Cristóbal Colón, atento lector de Marco Polo[13], creyó revivir en América.

Sin inscribirse en el milenarismo visionario del franciscano Juan de Piano Carpin y la esperanzada visión de convertir al catolicismo al gran Kan de los mongoles, Marco Polo localiza en sus viajes las tierras de estas leyendas, forjando la que sería la cartografía oriental del imaginario europeo durante varios siglos. En *Storia letteraria delle scoperte geografiche* y en *I precursori di Marco Polo,* Leonardo Olschki ha demostrado de manera convincente cómo las ideas que, en la época, Europa se hacía del Oriente, determinaron la estructura y el carácter de la obra del veneciano, donde la visión de lo maravilloso percibido como real dio el paso definitivo a lo real percibido como maravilloso.

Marco Polo repite algunas de las leyendas del *Libro de Alejandro* y localiza las «puertas de hierro» que separan el Próximo del Medio Oriente en las orillas del mar Caspio, «puertas del mar» como la llamaban los georgianos o «puertas de Albania» de las que hablaban los romanos para trazar el límite entre el mundo conocido y el desconocido. Esta división del mundo de la época que su viaje debía integrar llevó a Marco Polo a elegir el título *Le devisement du monde,* con que Rustichello de Pisa, en el francés antiguo de la época la escribió[14].

II. Las ciudades invisibles como espacio plural y afacetado del mundo

Italo Calvino recupera en *Las ciudades invisibles* esta dimensión imaginaria e «increíble» del libro de Marco Polo, como parte de una estrategia narrativa muy «borgiana»: fingir que el libro que escribe ya está escrito por un autor de otra época, libro que prolonga en un texto contemporáneo. En el tránsito imperceptible del viaje del texto original, viaje cierto pero no «creído», hacia el texto de ficción contemporáneo, la fuerza del imaginario surge de la propia tradición mítica que encarna y poetiza: la descripción de países legendarios que tienen un intenso poder evocador en el subconsciente colectivo.

Calvino, autor de una monumental edición de *Fiabe Italiane* (1956), ha señalado en diversas oportunidades la importancia de las tradiciones y cuentos populares como matriz novelesca.

La impronta de las fábulas más remotas: (...) el caballero que debe superar encuentros con fieras y encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de

[13] *Ver* El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón *de Rodrigo de Santaella. Edición de Juan Gil, Madrid, Alianza, 1987.*

[14] La devisement du monde *es el título original de la obra escrita en francés antiguo por Rustichello de Pisa. Con este título ha sido reeditada en francés por La Découverte/Maspero, París, 1983 (2 vol.).*



todas las historias humanas, sigue constituyendo el plan de las grandes novelas ejemplares, en las cuales una personalidad moral se realiza moviéndose en una naturaleza o en una sociedad despiadadas[15].

En esos relatos, el objeto de la búsqueda se encuentra siempre en «otro» reino «diferente» que «puede estar situado muy lejos, en línea horizontal, o a gran altura o profundidad en sentido vertical»[16]. El viaje iniciático sorteando obstáculos constituye la función del «traslado del héroe» que Vladimir Propp, en *Morfología del cuento,* consideró una de las «funciones» características del cuento popular. Según Calvino éste, tanto como los relatos de aventuras, procuran al escritor una «energía interior» que asegura el «recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo»[17].

Una «captura» que puede permitir que el juego autónomo de las imágenes visuales del relato nazca de un enunciado conceptual, referente que explica el origen de los relatos de *Cosmicómicas.*

Incluso al leer el libro científico más técnico o el libro de filosofía más abstracto se puede encontrar una frase que inesperadamente sirva de estímulo a la fantasía figurativa. Nos hallamos, pues con uno de esos casos en los que la imagen está determinada por un texto escrito preexistente (...) y que puede dar lugar a un desarrollo fantástico, tanto dentro del espíritu del texto de partida como en una dirección totalmente autónoma[18].

Si una lectura del texto de Marco Polo puede inscribirse sin problema en esta dirección, Calvino lo hace para ceñirla aún mejor a las composiciones cortas, con un desarrollo narrativo reducido, «entre el apólogo y el *petit-poème-en prose»*[19], que elige como modalidad expresiva de *Las ciudades invisibles:*

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos (Operette morali)* de Leopardi[20].

Calvino concreta su propuesta estética afirmando que «en los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento», donde la «exactitud» de la obra se traduzca en «un diseño bien definido y bien calculado»; la evocación de imágenes sea nítida, incisiva y memorable y el lenguaje sea preciso como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. Para ello hace suya la definición de Paul Valéry de la poesía como «una tensión hacia la exactitud».

[15] *En la revista* Paragone, *junio 1955, fragmento citado por Esther Benítez en la introducción a* El vizconde demediado, *Barcelona, Bruguera, 1979, p. 8.*
[16] *Italo Calvino,* Seis propuestas para el próximo milenio, *Madrid, Siruela, 1990; p. 39*
[17] Idem; *p. 61.*
[18] Ibidem, *p. 105.*
[19] Ibidem, *p. 62 y 64.*
[20] Ibidem. *64.*

Calvino considera, por otra parte, que la ficción contemporánea tiene vocación enciclopédica, como método de conocimiento, como red de conexión entre los hechos, las personas y las cosas del mundo, pero de enciclopedia «abierta», pese a la oposición que el sustantivo enciclopedia y el adjetivo abierta parecen tener entre sí. Por ello, *Las ciudades invisibles* se propone como parte de una aventura que sólo los poetas y escritores pueden llevar a cabo: las nuevas empresas que ningún otro osa imaginar, donde se entretejen «los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, afacetada del mundo»[21].

Una visión plural y afacetada del mundo que surge no sólo de las ciudades que Marco Polo describe a Kublai Kan en *El Libro de las Maravillas,* sino de la historia mongol y china del período, que sirve de magnífico pretexto a Calvino para urdir, a través de los diálogos de su obra, una verdadera complicidad entre el Emperador y el veneciano.

Porque Marco Polo fue, antes que nada, un empírico que «sabía contar muchas cosas nuevas y extrañas»[22]. A poco de llegar a la corte del Gran Señor —se dice en el *Libro de las Maravillas*— ya sabía varias lenguas y cuatro escrituras y letras, «de tal suerte que podía leer y escribir muy bien en esos lenguajes». Aprendió «las costumbres y los usos de los tártaros, su lenguaje, sus letras, y tan bien que era maravilla». Era sabio y prudente «más allá de toda ponderación y el Gran Kaán le quería más que a cualquier otro por el buen natural que él veía y por su gran valor». En el curso de sus viajes siempre «estuvo muy atento a las novedades y a todas las cosas extrañas que podía saber o ver, a fin de poder repetirlas al Gran Kaán»[23], quién lo escuchaba con «más curiosidad y atención que a ningún otro de sus mensajeros o exploradores»[24], tal como precisa el *Libro de las Maravillas.*

Ciudades del deseo y de la memoria

Es interesante anotar que Marco Polo no fue el único extranjero en la corte del Gran Kan. Al no disponer de suficientes cuadros administrativos mongoles y al desconfiar de los chinos por estar sometidos como vasallos, el Emperador integró su corte con gentes de diversos orígenes. Tenía árabes y persas como asesores, sarracenos en sus fuerzas armadas, astrólogos, astrónomos, artistas, saltimbanquis, pintores, músicos y bailarines de otros países asiáticos y europeos, y un médico de cabecera italiano, el doctor Essia. Para divertirse organizaba polémicas teológicas entre judíos, musulmanes y cristianos y, al parecer, se reía complacido, otorgando premios a los ganadores. Entre los extranjeros, Marco Polo ocupaba una

[21] Ibidem, *p 127.*
[22] Ibidem, *p. 34*
[23] Libro de las Maravillas, *o.c. p. 33*
[24] Idem, *p. 15.*



posición privilegiada de asesor y consejero. Su nombre aparece tantas veces mencionado en los anales chinos y en las crónicas mongoles de la época, que se ha llegado a dudar, si se trataría siempre del mismo Polo.

Con esta heterogénea corte, el Emperador se desplazaba del palacio invernal de Cambalac (en el Pekín actual) a su residencia veraniega de Xabadú en el norte, palacio construido con bambú y sostenido por pilares de madera barnizada y dorada, protegido por tigres y leopardos amaestrados, un palacio digno de un sueño opiáceo de Coleridge, de una parábola de Borges o de una prosa alegórica de Calvino, en todo caso minuciosamente descrito por Marco Polo en el *Libro de las maravillas.*

Calvino sintetiza estas descripciones afirmando que «sólo a través de ojos y orejas extranjeros el imperio podía manifestar su existencia a Kublai»[25], mirada y oídos «exteriores» a la realidad descrita que realzan la originalidad de cada una de «las ciudades invisibles». Una capacidad de asombro que lo «diferente» suscita, cuestionada por Kublai Kan: «Tus ciudades no existen» (...) «¿por qué mientes al emperador de los tártaros, extranjero?»[26].

En los calmos y monótonos días y atardeceres veraniegos, Kublai Kan escucha los relatos de Marco Polo sobre remotas ciudades con sugestivos nombres femeninos y una característica emblemática alrededor de la cual se organiza el texto: la memoria, el deseo, los cambios o los signos en que se reconocen. Otras ciudades están referidas al cielo o a los muertos; otras, finalmente, tienen la cualidad de ser tenues, continuas u ocultas.

Cada ciudad «invisible» se presenta como un «fragmento» que desarrolla una variable de la ciudad única que «todos llevamos adentro». En este apasionante catálogo de «variantes» caleidoscópicas, al viajero le puede acometer «el deseo de una ciudad», la ciudad de sus sueños, y éstos, al concretarse, transformar los deseos en recuerdos (Isidora). Los deseos invitan también a «habitar» los sueños (Anastasia) o a elegir la ciudad que les corresponden (Fedora). En las ciudades que dan formas a los deseos o en aquellas en que «los deseos o bien logran borrar la ciudad o son borrados por ella» (Zenobia, p. 46), se dan las «tenues» diferencias entre ciudades felices e infelices. En definitiva —anota Calvino— «las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos», razón por la cual las ciudades que se buscan y no se encuentran pueden ser construidas como en el sueño que las imagina (Zobeida).

Marco Polo le confiesa al Kan que su «mente sigue conteniendo un gran número de ciudades que no he visto ni veré» (p. 104), ciudades que contienen fragmentos de figuras imaginadas. Por el contrario, cuando Kublai Kan sueña una ciudad, la describe y le pide a Marco Polo que explore su imperio, buscando esa ciudad, y le diga a la vuelta si «el sueño responde a la verdad» (p. 67).

[25] Las ciudades invisibles, *o.c. p. 32.*
[26] Idem, *p. 71.*



En otros casos, en una ciudad invadida por una ola de recuerdos, su espacio se mide en función de los acontecimientos del pasado al que contiene como «las líneas de una mano» (Zaira) o, al permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, languidece, se deshace y desaparece (Zora). Memoria obsesiva de los lugares que en la ciudad de Marsilia suma el atractivo de que, «a través de lo que ha llegado a ser se puede evocar con nostalgia lo que era» (p. 40), aunque las viejas postales no la representen como era, sino como otra ciudad. Porque también hay ciudades «donde se cambia la memoria en cada solsticio y en cada equinoccio» (Eufemia, p. 49) o los hombres «fascinados su propia ausencia» (Bauci; p. 89).

Poco a poco, Calvino nos hace ver que las ciudades que Marco Polo describe se parecen, «como si el paso de una a otra no implicara un viaje sino un cambio de elementos» (p. 55), ciudades que van tejiendo «telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma» (Ersilia; p. 88). Leopardi en *Zibaldone* ya había destacado esta atracción por los misterios escondidos de las ciudades que la luz recorta en sombras, contrastando sombras, placer al que contribuye «la variedad, la incertidumbre, el no verlo todo y por lo tanto el poder volar con la imaginación hasta aquello que no se ve»[27].

Una relación que cuando uno se queda a vivir en una ciudad («Te detienes en Fillide y pasas allí el resto de tus días», p. 102), decolora y borra los detalles, hasta transformarla en «invisible». Los itinerarios trazados en la ciudad en que se vive son personales, interiores y se sustraen a las miradas, «salvo si las atrapas por sorpresa» (p. 103).

En cada una de *Las ciudades invisibles* se concentra un espacio o un tiempo, verdadera alegoría o parábola que Calvino sintetiza con una deliberada diafanidad. La descripción se inscribe en la explícita vocación por la «levedad» que propugna en sus propuestas «para el próximo milenio», en ese «quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades» para aligerar al lenguaje y la estructura narrativa de «la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas»[28]. No se trata, como precisa él mismo, de «volar a otro espacio» para fugarse «al sueño o a lo irracional», sino de cambiar de enfoque para mirar el mundo «con otra mirada», otra óptica, otra lógica, otro método de conocimiento y de verificación. En resumen, las imágenes de levedad que busca «no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro»[29].

La ciudad invisible como utopía visionaria

La visión plural y afacetada del mundo a la que invitan *Las ciudades invisibles*, como un verdadero viaje por el imaginario, no surge sólo de las

[27] *Citado por Calvino en* Seis propuestas, *o.c. p. 77.*
[28] Seis propuestas para el próximo milenio, *o.c. p. 15.*
[29] Idem, *p. 19.*



variadas ciudades descritas por Marco Polo, sino también de las respuestas e interrogantes de Kublai Kan. El Emperador interviene siempre imperiosamente en los relatos de Marco Polo. Pregunta y duda, propone sus propios sueños y contrapone al «empirismo» del veneciano, la utopía del planificador, el proyecto de la «ciudad ideal» que todavía no existe, aunque ambos sepan que «no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe» (p. 73). De este diálogo va surgiendo una visión antinómica de la ciudad. Por un lado la apertura plural de Marco Polo y, por el otro, el sueño utópico de la modélica «ciudad ideal» del Gran Kan.

En realidad, *Las ciudades invisibles* no constituyen ciudades «modélicas» al modo de las propuestas por el género utópico, racionalización urbanística del viejo mito de la «ciudad ideal», voluntad, más o menos definida, de buscar «un mundo mejor», de aspirar a *otra* realidad en tanto se rechaza *ésta,* «tensión utópica»[30] que caracteriza el mito de la ciudad ideal.

Por el contrario, en la «catalogación» de las ciudades invisibles de Calvino se pueden reconocer sutiles notas irónicas de la utopía satírica o antiutopía de Jonathan Swift, especialmente de la ciudad volante de Laputa, modelo de perfección en la «levedad» que le permite sostenerse en el aire. Del mismo modo, el reenvío anacrónico, verdadera «memoria del futuro» que intuye Kublai Kan, anuncia las ciudades de pesadilla Enoch, Babilonia, *Brave New World,* antiutopías del mundo contemporáneo que describirán, entre otros, Aldous Huxley, Eugene Zamiatin, Jack London y George Orwell[31].

La posible lectura utópica de *Las ciudades invisibles* debe buscarse en otros aspectos de la obra. Por lo pronto, en la tradición italiana de la «ciudad ideal» que subyace en el catálogo urbano del imaginario de los arquitectos del *quatrocento* y de las utopías de la Contrarreforma del siglo XVI, «ciudades imaginarias» que Mantegna ilustró magníficamente en cuadros de proyección visionarla.

La *città* italiana de arquitectos y utopistas se propuso como una alternativa terrestre al Paraíso y como modelo de felicidad, armonizando *commoditas* y *voluptas,* función y belleza, vida cotidiana y pensamiento. En este ideal urbano, donde se conciliaba un modo de vida aristocrático y estético, la ciudad ideal era una afirmación de lo humano, de los valores del hombre y del humanismo renacentista. Teóricos y racionales, sus planos incorporaron los principios del aristotelismo y el platonismo como auténticas opciones a la *civitas Dei* cristiana, adecuación de los medios a los fines que pretendía asegurar un modo de vivir feliz en la tierra sin esperar el eventual paraíso *post mortem.*

Obras como *La città felice* (1553) de Francesco Patrizi da Cherso[32], consideraron que una ciudad pensada para ser feliz no podía garantizar la

[30] *Hemos desarrollado ampliamente el tema de la* tensión *utópica en Fernando Ainsa,* Necesidad de la utopía *(Montevideo, Nordam/Comunidad, 1990).*

[31] *En «Dos utopías negativas», incluido en* Necesidad de la utopía, *(o.c.) analizamos en detalle los caracteres de las llamadas «contrautopías», «distopías» o «antiutopías» que han proliferado en el siglo XX como reacción a la «realización de las utopías».*

[32] *En* Las ciudades ideales del siglo XVI *(Barcelona, Sendai Ediciones, 1991) Evelio Moreno Chumillas ha recopilado varias de las utopías del período de las que hemos extraído las referencias incluidas en este trabajo.*



felicidad a la mayoría. Por ello invitaba a los lectores a dejar los sueños de la utopía y aceptar la realidad. La felicidad sólo puede estar basada en la desigualdad, en el sometimiento de una clase de ciudadanos a otros. El sacrificio de muchos asegura el bienestar de unos pocos, ya que —nos dice Patrizi a modo de moraleja— cuando la utopía propone la igualdad como base de la felicidad, lo hace siempre en desmedro de la libertad. Una propuesta de ciudad que un par de siglos después el pintor Giovanni Battista Piranesi revisitó como ruinas de la *città antica* o como *Carceri d'invenzione,* y que Borges transformaría en sus famosos laberintos de variadas proyecciones[33].

En otra de las utopías del período, *I mondi celesti, terrestri e infernali degli accademici pellegrini* de Anton Francesco Doni, obra escrita bajo la influencia directa de *Utopía* de Tomás Moro, el diálogo entre los personajes centrales, el Sabio y el Loco, denuncia los peligros del «oficio divino del demiurgo de la realidad» y se pregunta si en realidad no es de locos «el oficio prometeico del saber», ya que, finalmente, el verdadero loco es el sabio.

Si la ciudad ideal de Italo Calvino se debate en la ambigua división entre los recuerdos, la imaginación y la nostalgia de Marco Polo, por un lado, y los sueños, proyectos y utopías de Kublai Kan por el otro, hay que ir a la esencia de la propia estética en que se sustenta esta oposición para comprender la verdadera dimensión utópica que subyace en el texto.

Calvino metaforiza a través de la antinomia *pasión-razón* la oposición interna que se vive en cada una de sus ciudades invisibles. Son las figuras de la llama y del cristal —«dos formas de belleza perfecta» y «dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos»— las que resumen la necesidad de «un modelo cosmológico» que presida la creación literaria.

La oposición «llama-cristal» no hace sino reflejar la oposición «orden-desorden» del mundo actual y la tensión entre la racionalidad geométrica de la utopía urbana y la maraña de existencias humanas que subyace en toda ciudad. Atraído por la perfección del cristal, Calvino no puede olvidar el valor que tiene la llama como «modo de ser» y como «forma de existencia»[34].

En *Las ciudades invisibles* cada concepto y cada valor es, por lo tanto, doble. La exactitud no escapa a esta condición existencial. Así, en cierto momento Kublai Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizante o algebrizante del intelecto y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez. Las ciudades que Marco Polo le describe con abundancia de detalles son representadas con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en

[33] *Cristina Grau en* Borges y la arquitectura *(Madrid, Cátedra, 1989) propone un esquema de los diferentes tipos de laberinto de la obra de Borges: el laberinto generado por adiciones infinitas, el laberinto de las duplicaciones y simetrías, los laberintos de vía única, la ciudad como laberinto y los dos trazados del laberinto como camino y obstáculo, como defensa y cárcel.*

[34] Seis propuestas, *o.c. p. 85.*



sus casillas blancas y negras. La conclusión a que le conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino «la tesela de madera en la que posa cada pieza: un emblema de la nada»[35].

El paralelo con el tablero de ajedrez no hace sino reflejar la predilección por la «exactitud», por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por las combinatorias, por las proporciones numéricas del propio Calvino. Se trata de explicar lo escrito en función de «la fidelidad a la idea de límite, de medida»[36], medida que es también posible síntesis, modelo y prototipo de la ciudad ideal.

Kublai construye en su mente «un modelo de ciudad, de la cual se pueden deducir todas las ciudades posibles». Esa ciudad encierra todo lo que responde a la norma. Todas las ciudades visitadas por Marco Polo no serían sino excepciones a esa norma, al modelo previo que figura en el atlas del Gran Kan: las «tierras prometidas» visitadas en el pensamiento, aunque todavía no hayan sido descubiertas o fundadas: la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Océana, Tamoé, Armonía, New-Lanarck, Icaria.

Ciudades de la utopía, confrontadas en la memoria del futuro a Cuzco, México, San Francisco, Amsterdam, Nueva York y Kyoto-Osaka, ya trazadas en el atlas que despliega Kublai Kan, aunque «ni los geógrafos saben si existen y dónde están» (p. 149). En el juego sutil entre la memoria de Marco Polo y el futuro con el que sueña el Gran Kan, la pregunta de Kublai parece obvia: «Tú que exploras en torno y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de estos futuros nos impulsan los vientos propicios».

La respuesta del viajero está hecha de dudas y fragmentos de tiempo y espacio, porque una ciudad perfecta está hecha de trozos de diferentes ciudades, pero también de instantes separados por intervalos variables. Por lo tanto, el viaje que conduce a ella es discontinuo: no se puede trazar una ruta en el mapa, ni fijar la fecha de llegada.

«La ciudad te seguirá»

Marco Polo cree que cuanto más se pierde en barrios desconocidos de ciudades lejanas, más entiende las otras ciudades que ha atravesado para llegar hasta allí, como si avanzara con la cabeza vuelta hacia atrás y su viaje se desarrollara sólo en el pasado o como si, aun buscando algo que está delante, el pasado cambiara a medida que va hacia el futuro. Porque «el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido» (p. 38) o se distrae «con un nuevo itinerario para ir a los mismos lugares» (Smeraldina, p. 100). La memoria del futuro guía sus pasos, ya que en realidad, «cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una

[35] *La referencia aparece en* Las ciudades invisibles *(p. 135) y es recogida con la variante arriba citada en* Seis propuestas *(p. 86).*
[36] Idem *p. 83.*

ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan» (Zoé, p. 44).

Por ello, adivinando un posible itinerario secreto de las ciudades descritas, Kublai Kan pregunta por qué Marco Polo no habla jamás de Venecia, a lo que éste confiesa que «cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia», porque en definitiva «para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita» (p. 98), aunque sospeche que al hablar de otras ciudades está perdiendo poco a poco a su ciudad natal.

Marco Polo viaja en realidad en la memoria. «Para soportar una carga de nostalgia has ido tan lejos!», le dice el emperador, añadiendo con sarcasmo: «¡Con la bodega llena de añoranzas vuelves de tus expediciones! Magras adquisiciones, a decir verdad, para un mercader de la Serenísima» (p. 110).

Aunque «la forma de las cosas se distingue mejor en lontananza», Marco Polo sospecha sin saberlo —como escribe Cavafis en su famoso poema «La ciudad»— que aunque uno se diga «Iré a otra tierra, iré a otro mar» y que «otra ciudad ha de haber mejor que ésta», no se hallarán nuevas tierras ni nuevos mares, ya que «la ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. Y en los mismos barrios te harás viejo; y entre las mismas paredes irás encaneciendo», porque «siempre llegarás a esta ciudad»[37].

Una ciudad interiorizada con tanta intensidad puede llegar a convencer al viajero de que nunca ha salido del jardín de la casa de su infancia, en la que finalmente puede reducirse un mundo. Como escribe Borges en *Fervor de Buenos Aires:*

> Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida evocación de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de penas y de dudas[38].

El mismo Marco Polo, al volver a Venecia tras su largo periplo en Oriente, intentó sintetizar en el espacio de su hogar familiar recuperado la «evocación de su tiempo». El viajero podría resumir sus peripecias en un deseo de quedarse, como hace el joven narrador de *El vizconde demediado* de Calvino al afirmar: «Pero las naves ya estaban desapareciendo en el horizonte y me quedé aquí, en este mundo nuestro lleno de responsabilidades y fuegos fatuos»[39].

Pero, como todos sabemos, «este mundo nuestro» lleno de «responsabilidades y fuegos fatuos», está lejos del escapismo que pueden procurar los viajes o los sueños.

Revelación que encierra una duda sobre el sentido que pueden tener el ejercicio narrativo de la memoria de Marco Polo y las propuestas utópicas

[37] *«La ciudad» en* Poesía completa *de Cavafis, Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 45.*

[38] *Por otra parte, en* Buenos Aires *el mismo Borges asegura que «Antes yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura (...) /Ahora estás en mí. Eres mi vaga / suerte, esas cosas que la muerte apaga»,* Obras completas, *O.C.*

[39] *Italo Calvino,* El vizconde demediado, *o.c. p. 160.*

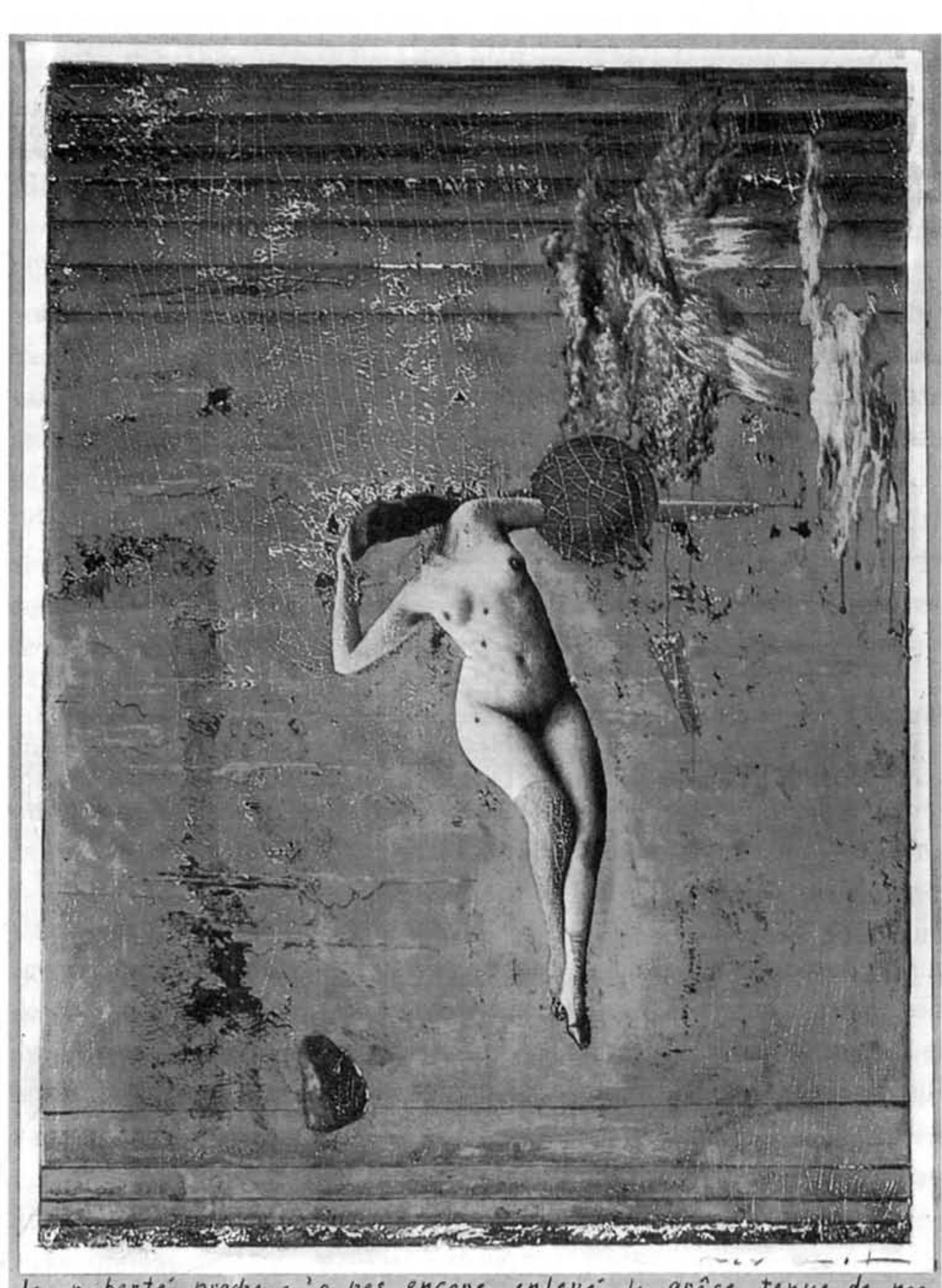


de Kublai Kan. Se trata de saber —como se pregunta finalmente el Emperador— si el diálogo entre ambos, no es más que un diálogo entre dos harapientos apodados Kublai Kan y Marco Polo, que revuelven un basural, amontonan chatarra oxidada, pedazos de trapo, papeles viejos y ebrios con unos pocos tragos de mal vino, ven resplandecer a su alrededor todos los tesoros del Oriente.

Resplandecer que anunciaría un terrible despertar a la evidencia de que la «serie de sueños» sobre palacios y ciudades de que hablaba Borges en *El sueño de Coleridge,* ha terminado. La clave estaba, en efecto, en el último sueño: el que acaba de soñar Italo Calvino.

Fernando Aínsa





Max Ernst:
La puberté proche...
***Les pléiades,* (1921)**



El cuerpo, el alma y sus metáforas

Espiral de metáforas

Hay literatura erótica y literatura nada erótica que tienen por tema el erotismo. Hay también una literatura que, sin hablar necesariamente del cuerpo y su aspecto imaginario, es erótica en cuanto que opera con el lenguaje de la misma manera que la imaginación con el cuerpo; me refiero a la poesía, tenga o no por tema a la sexualidad humana. Y en el caso de los poemas llamados eróticos, quizás los más logrados lo sean no sólo por aquello que designan sino por el signo mismo: denotan y connotan erotismo. Esto quizás sea lo más interesante —o lo que a mí más me interesa— de la conjunción literatura y erotismo. Un par de ejemplos recientes en nuestra lengua lo encontramos en *Blanco,* de Octavio Paz, y en *Un testigo fugaz y disfrazado* de Severo Sarduy. Son obras distintas y de diverso valor, pero hay en ambas una nota común: los dos poetas transforman el medio que utilizan gracias a la energía imaginativa del erotismo. No se separan de su objeto y lo designan poniéndose al servicio del discurso, sino que, como diría Paul Eluard, las palabras mismas, en estas obras, hacen el amor. En la del poeta mexicano, erotismo y amor forman una misma realidad; en cuanto a la del cubano, predomina lo erótico. Todo lo contrario que un escritor que dedicó casi toda su obra a la sexualidad. Me refiero a Sade: su discurso, hable de un cuerpo o de otro, es distante, filosófico y tramollista. Es, por supuesto, algo más que estos términos, pero creo que es fácil estar de acuerdo en que eros no lo toca sino más bien el espíritu deductivo.

Sin embargo, voy a hablar de literatura ensayística respecto al erotismo y no sobre sus encarnaciones en novelas o poemas, salvo como telón de fondo. Y en cuanto al erotismo, ya que es una realidad que está entre la

sexualidad y el amor (incluido el sublime), se podría hablar desde él hacia abajo o desde su término medio hacia arriba. En cualquiera de los casos, es difícil que no haya ecos de lo uno en lo otro, interpenetraciones difíciles de separar, intimidades en las que no es fácil entrar con un poco de luz. En este caso me interesa la metáfora ascendente y trataré de centrarme en el erotismo como aliado del amor, aunque haciendo incursiones a los extremos. Eros no es discursivo sino sinuoso, no es opaco sino transparente. Sin embargo, su transparencia lejos de ser clara nos enfrenta con realidades oscuras. Literatura, pues, ensayística, cuyo objeto es la pasión amorosa.

Sobre erotismo y amor, desde el siglo XVIII hasta aquí, es decir, desde los inicios de la modernidad, no se ha escrito mucho. Es verdad que en nuestros días hay una gran abundancia de textos sobre el amor, la amistad y otros temas afines, pero son recetarios y consejos, no verdaderos ensayos. Mención aparte merecen Freud, Havelock Ellis, Denis de Rougemont, René Nelli, Norman O. Brown, Bataille, Kristeva, Levinas y Octavio Paz, entre algunos otros que desde distintas perspectivas, y distinta importancia, se han acercado a este tema. El gran estallido fue Donatien-Alphose François, marqués de Sade (1740-1814).

La negación negadora

El discurso filosófico de Sade, porque de discurso se trata aunque adopte la forma de diálogo o de la novela en ocasiones, consta, a mi entender, de tres consideraciones fundamentales que vertebran su visión del hombre y de la historia: El hombre es un ser desdichado; la Naturaleza es un modelo crítico: un espejo que muestra la debilidad de los fundamentos de nuestra moral; el placer (sexual) es la única virtud digna de nuestra dedicación. Como pronto veremos, estos tres ejes se ramifican de manera compleja. En primer lugar, su negación del hombre como cultura no implica que vea en la naturaleza un lugar ameno o una posible salvación a nuestras penas: es utilizada como crítica de nuestras costumbres y leyes conceptuándolas meras convenciones. Y en cuanto al placer, es más una idea que una realidad.

Sade es un escritor extremadamente pesimista y propone siempre tareas hercúleas para alcanzar un momento de gozo. Para él, el hombre es un ser desgraciado que sólo «sacrificando todo a la voluptuosidad» puede lograr instantes de dicha. Es una dicha, sin embargo, radicalmente solitaria, aunque se produzca en una de las orgías descritas en sus novelas. «Arrojado a su pesar a este triste universo» sólo le queda la afirmación



desesperada de su propio placer (a la cual ha de supeditar todo lo demás). Materialista, cree en las leyes de la naturaleza como reglas verdaderas de las que no debemos apartarnos salvo si queremos errar o contrariarlas. Como Hegel lee el Espíritu de la historia, Sade lee esas supuestas leyes naturales, deducidas de los libros de Buffon y de algunos materialistas de la época, como el barón de Holbach, quien publicó su *Sistema de la naturaleza* en 1770. Su pesimismo guarda analogías con el de Rousseau —a quien admiró— pero mientras que el autor del *El contrato social* fue un moralista y un educador, es decir: que creía en el otro, el gran libertino sólo creía en el individuo sin tareas comunes que fueran más allá de la afirmación de su placer. Relativista, afirma a lo largo de su obra que la moral carece de justificación suficiente ya que lo que aquí consideramos pecado en otro lugar y tiempo ha sido virtud. Si Dios no existe (y en Sade sólo existe como motivo de transgresión) la moral carece de sustento. «No hay acción alguna, escribe en *La filosofía en el tocador,* por singular que podáis creerla, que sea verdaderamente criminal; ninguna que pueda realmente llamarse virtuosa. Todo está en razón de nuestras costumbres y del clima en que habitamos». A diferencia de Baudelaire, Sade no creía en el mal y en sus flores (los pecados), pero sí en la transgresión de las normas. Antes que Sade, Spinoza, el gran defensor del placer y de la unión cuerpo/espíritu, llegó a la conclusión de que nuestra moral está basada en supersticiones e irracionalidades y que por lo tanto actuamos sin libertad. Pero el autor de la *Ética* reacciona de manera distinta a nuestro libertino ilustrado: hay que comprender estas oscuridades que nos determinan para así, a la luz de la conciencia, actuar con libertad.

La naturaleza es tanto creación como destrucción, piensa con agudeza Sade, pero fiel a su dialéctica reduccionista, deduce que ninguna destrucción cometida por el hombre será un crimen. El asesinato sería una mera colaboración en el cambio continuo de la naturaleza. Casi se adelanta a la física moderna: nada se destruye sino que se transforma. No hay crimen (valor moral) sino cambio (valor biológico). La única moral que Sade trata de enseñarnos una y otra vez es material: hay que cumplir con la creación/destrucción de la naturaleza, y nuestras afirmaciones eróticas no deben ceñirse a persona alguna sino a cuerpos, cuanto más diversos mejor porque antes los olvidaremos. En el cuerpo, el libertino niega el alma individual, y en el sordo discurso de su maquinaria filosofante, al interlocutor. «Todos los hombres, todas las mujeres —afirma Sade negando la posibilidad de que centremos nuestra pasión en una persona— se parecen: no hay amor que resista a los efectos de una reflexión sana».

Como los cátaros, Sade niega la reproducción, con lo cual es fiel a su espíritu esencialmente negador. En *La philosophie dans le boudoir* (1795)[1]

[1] *Hay traducción al español, de Agustín García Calvo, con un título caprichoso y un no menos caprichoso prólogo:* Instruir deleitando o escuela de amor, *Ed. Lucina, Madrid, 1980.*

hace decir a Madame Saint-Ange: «tengo tal horror a la procreación». En esto, como en tantas otras cosas, interpreta a la naturaleza como le place, porque la sexualidad animal afirma la reproducción con fanatismo. La naturaleza quiere perpetuarse. Y ante sus autodestrucciones, responde con mayor aguzamiento de la supervivencia. Por otro lado, si el hombre ha de cumplir con la naturaleza (determinismo) y no con la historia (cultura, civilización, voluntarismo) entonces carece de libertad o los productos de la misma (civilización en su sentido más genérico) lo enajenan. Los personajes en la obra de Sade se exaltan al transgredir y dependen fuertemente de las interdicciones. «La civilización es degradadora», afirma, y por lo tanto debemos ganar grados destruyendo todas las normas en nombre de un placer que Sade teoriza sin cesar pero que sólo encuentra su rostro en el abjetivo «fantasmal». Pero su gran transgresión no es sexual, ni siquiera el crimen, sino la negación del sujeto.

Desde los surrealistas en adelante ha habido alguna mojigatería respecto a Sade abanderándolo como liberador y gran defensor del placer frente a cortapisas y restricciones. Y es cierto que hizo de la defensa del placer su bandera, pero no es menos cierto que esa defensa del placer consistió en una negación universal. Hizo del placer un monoteísmo: un dios tiránico dispuesto a devorar a sus víctimas convertidas previamente en objetos que, como tales, no ofrecen resistencia (ni misterio) a mi voluntad de dominio. Sade —me refiero estrictamente a su obra, no al hombre que la escribió—[2] necesita tanto del otro como el enamorado, pero para negarlo. Toda la variedad humana se combina en un sólo sentido (antierotismo), incidiendo en la acentuación de un placer que, a su vez, se disipa con su objeto. Este deseo, curiosamente, carece de capacidad de elección o de particularismos: es un deseo que no se ciñe a excepciones de lugar, tiempo o persona. Su búsqueda de placer quiere el todo; o dicho de otra forma: quiere que el todo se reduzca a otorgarle placer. Es un místico al revés. Lejos de anular al yo fundiéndose con lo Otro, Sade anula lo Otro (y a los otros) al reducirlo a objetos que sólo emiten un sólo sentido que le señalan a él. ¿Y quién es él? Octavio Paz, en un poema de 1947, lo vio como prisionero en un castillo de cristal de roca donde todo es espejo que repite hasta el infinito su imagen. Cada repetición, añadimos, es una negación.

A diferencia de Sade, el último Freud definió el erotismo, o mejor a Eros, como unificación o búsqueda de unión frente al desgajamiento y destrucción de Tánatos[3]. Esa unión y afirmación en el placer es lo contrario del sadismo donde mi placer no me lleva a afirmar, a unificarme con lo que lo suscita. Quizás no sea necesario recordar toda su teoría del cuerpo perverso polimorfo. El cuerpo en Sade también es múltiple, y liberador en algún sentido, pero a diferencia de la concepción freudiana, siempre

[2] *«La vida real de Sade hace sospechar un elemento de fanfarronería en la afirmación de la soberanía reducida a la negación del prójimo». Georges Bataille en* L'erotisme, *1957.*

[3] *Véase* El malestar en la cultura, *1930.*



dice lo mismo. También Freud era radicalmente pesimista ya que pensó que lo que diferencia al hombre del reino natural es la enfermendad, la neurosis como generadora de cultura. Y que todo lo que se podía hacer era paliar esa desdicha. Si nuestra naturaleza se define por la enfermedad, siendo su causa y fundamento, la curación ¿qué significaría? No es este el tema, además de que ha sido tratado en un libro amplio y lúcido de Norman O. Brown, *Life Against Death,* donde responde a esta pregunta tratando de superar la visión antitética de eros y tánatos a través de una relación dialéctica no reductiva.

Fulgor y muerte del amor-pasión

Pero la obra más notable y controvertida tal vez haya sido *El amor y Occidente,* de Denis de Rougemont, publicada en 1939 y revisada en 1956[4]. Rougemont estudió el amor desde una determinada literatura generada entre los siglos XII y XIII: la poesía de los trovadores y el ciclo artúrico, donde se mezclan las tradiciones celtas con el amor cortés, o como decían los trovadores, *fine amour.* Quizás lo más notable de esta obra, además de su estilo sugestivo y su viva inteligencia, sea haber visto, que entre los siglos XII y XIII cristaliza en el Midi francés, o más exactamente el mediodía de las Galias[5], una idea del amor que se iba a convertir en lo que, más o menos, entendemos como el amor en Occidente. Pero Rougemont, que se pasó toda su vida interpretándose, afirmó varias cosas más discutibles que, a pesar de que han sido refutadas por especialistas, son ignoradas por muchos de nuestros escritores que citan a Rougemont de oídas: a saber, que esa idea del amor era deudora del catarismo, una religión dualista; que se trata de una pasión sin consumación, pura afirmación del amor mismo sin objeto definido e inalcanzable, a través de cuya aspiración el deseo se purifica, etc. El amor, pues, era una herejía en relación a nuestras concepciones cristianas como a su vez lo era también el catarismo. Hay que ver todo esto más despacio.

Rougemont, ante las posibles críticas, advierte que no son equivalencias exactas del dogma cátaro lo que hay que buscar en los trovadores sino el «desarrollo lírico y salmódico de los símbolos fundamentales». Y nos pone un ejemplo moderno en los temas de Baudelaire, donde no hay ninguna cita de los evangelios, pero al que difícilmente podemos entender sin el cristianismo. Muchos trovadores fueron cátaros (también lo afirma René Nelli) y casi todas las damas de Carcasona, Toulouse, el condado de Foix y Albi, eran «creyentes». Había dos niveles entre los cátaros: «perfectos» y «creyentes». Los primeros tenían prohibido el matrimonio, y en cuanto a

[4] *La obra de Rougemont no es muy aconsejable para conocer con rigurosidad el mundo de los trovadores, pero sigue teniendo valor por su apasionada apuesta y sus observaciones brillantes.*

[5] *«Su área geográfica, que en la actualidad poco ha variado respecto a su extensión en la Edad Media, ocupa una vasta zona del mediodía de las Galias que se halla comprendida entre el Atlántico, al oeste; la frontera italiana, al este; el Macizo Central, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur». Martín de Riquer,* Los trovadores *(1975), tres tomos, Ariel, Barcelona, 1989.*

los segundos, se les toleraba. Catarismo y gnosticismo negaban la reproducción y por lo tanto condenaban el matrimonio que, por otro lado, a finales de la edad media, era bajamente amoroso, además de sufrir una aguda crisis. Pero hay que recordar que los cátaros negaban el matrimonio y la sexualidad, porque ambos conducen a la reprodución, no por ningún otro asunto. Los trovadores también estaban en contra del matrimonio, aunque, a pesar de lo que piensa Rougemont, no por las mismas razones que los cátaros: exaltaban el amor fuera o ajeno de él. Los cátaros aspiraban a una pureza que está más allá de este mundo terreno, obra del Lucifer, el ángel de las tinieblas. Desde el descenso del demonio a la tierra, el alma está separada de su espíritu, que continúa en el cielo. De aquí la condena de la carne, de origen maniqueo, no cristiano, como testigo del mal. Según Mircea Eliade y Steven Runciman, el catarismo desciende del bogomilismo que, a su vez, tiene su origen en las ideas dualistas difundidas por los paulicianos y los messalianos en Asia Menor en los siglos VI al X. Gloso a ambos en la descripción que sigue[6].

Al comienzo del siglo XII se advierte en Italia, Francia y Alemania occidental la presencia de misioneros bogomiles (dualistas) que tratan de difundir sus ideas, pero pronto son descubiertos y condenados a la hoguera. Sin embargo no se detuvieron. La iglesia cátara, instalada en Italia, envió misioneros a Provenza, Languedoc y otros lugares. Al entrar en contacto con estas sociedades, el catarismo adoptó algunas características del inconformismo local: desavenencia con la aristocracia, actitud crítica ante los desmanes de una iglesia romana en crisis con una acusada decadencia de la jerarquía eclesiástica. Todo ello alentó aún más la consolidación de esta nueva religión. El final es conocido: la iglesia cátara deja de existir en Francia en 1330 después de guerras y duras cruzadas que tuvieron repercusiones muy importantes en el engradecimiento del reino de Francia además de en la transformación de la iglesia católica. Eliade añade: «también fue la ruina de la civilización meridional (concretamente la destrucción de la obra de Leonor y de su «corte de amor», con la exaltación de la mujer y la poesía de los trovadores»).

Rougemont relaciona la negación cátara con la leyenda de Tristán e Isolda representativa del simbolismo del Deseo luminoso cuyo más allá era la muerte divinizante, liberadora de los vínculos terrestres. Así que amor, en el sentido que le otorga esta tradición, es un empobrecimiento del ser, y una afirmación de la ausencia y de la muerte como única posibilidad de liberación del yo culpable de estar sometido a este mundo, a la carne. La exaltación de la amada ausente, la ascesis y la condena del matrimonio se enlazan, siempre según Rougemont, con el misticismo cátaro.

[6] *Mircea Eliade:* Historia de las creencias y de las ideas religiosas, *vol. III/1. Traducción de J. Valiente Malla. Ed. Cristiandad, Madrid, 1983. Steven Runciman,* Los maniqueos de la edad media *(1947) Traducción, Juan José Utrilla, FCE. México, 1989.*



Para el autor de *El amor y occidente,* esta idea y sentimiento del amor-pasión no es de origen cristiano ni siquiera como subproducto, sino que nace de la «complicidad del maniqueísmo con nuestras más antiguas creencias y del conflicto de la herejía que resultó de ello con la ortodoxia cristiana». En otras palabras, las oposiciones provocaron aún más sus llamas. Es una pasión que exalta a Eros y es éste quien ha glorificado a la muerte. Rougemont lo dice con claridad: «Eros se somete a la muerte porque quiere exaltar la vida por encima de nuestra condición finita y limitada».

Reitera a lo largo de su obra que ese mito surgido en el siglo XII, contaminando nuestra cultura amorosa hasta el siglo XX, es una herejía cristiana. Desaparecida la religión, han quedado los retazos de esa cortesía, encarnada en personas que no saben lo que están viviendo cuando exaltan el deseo de manera semejante, cuando hacen del otro un dios. Por eso es incoherente, según el ensayista francés, que en nuestro tiempo se enaltezca esta pasión y se la acoja en el matrimonio. El matrimonio es ágape y «se venga de Eros salvándolo», es decir, otorgándole un sentido cristiano. Si Rougemont está muy interesado en considerar al amor-pasión como herejía, no es para salvarlo sino para condenarlo. Para colmo, Denis de Rougemont escribía su libro cercano a unos años que habían sido testigos de una verdadera resurreción del amor: el loco amor de los surrealistas encarnado en los grandes libros de Bretón (*L'amour fou,* es de 1937), Eluard y otros. No una resurreción privada, «dans le boudoir», sino una llama en mitad de la plaza pública.

Interdicción y transgresión

Se podría hacer una clasificación significativa de los ensayos sobre el «erotismo» sirviéndonos de las ideas de Octavio Paz expuestas en *Conjunciones y Disyunciones*[7] entre cuerpo y no cuerpo, entre las temperaturas, en definitiva, de nuestros momentos culturales. En el tema que nos ocupa, los dos extremos son la sexualidad, en su sentido más lato, y la religión, en el más sublime. Entre ambos hay un sin fin de posibilidades que llamamos deseo, amor, erotismo, amor-pasión, etc. Georges Bataille (1897-1962) dedicó una buena parte de su obra a meditar sobre el erotismo[8]. La idea esencial es que el erotismo es un acto transgresor y ejerce violencia sobre lo que somos, y lo que somos es discontinuidad. Entre un ser y otro y en la propia percepción de uno mismo, se abre un abismo. El hombre está escindido, separado tanto de sí como de su vínculo con los otros. Bataille concibe tres formas de erotismo: de los cuerpos, de los corazones y de lo sagrado. Hay que recordar que se dedicó al primero y al último.

[7] *Joaquín Mortiz, México, 1967.*

[8] *Ver* L'érotisme *(1957). Hay versión castellana de Toni Vicens, Tusquets, 1979.* Les larmes d'Eros *(1961), tradución española (Las lágrimas de Eros) por David Fernández, Tusquets, 1981.*



En las tres formas se da el mismo denominador: «lo que está en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda». Si en Sade el erotismo es utilizado como negación, Bataille nos dice que el erotismo «es la aprobación de la vida hasta en la muerte». La violencia de la que habla no se ejerce contra la persona sino contra los interdictos sobre los que hemos constituidos nuestra convivencia y sobre los que hemos regulado, de manera diversa y no estable, nuestra cultura. En otras palabras, la violencia se ejerce contra el ser cerrado que es propio de la discontinuidad (individuo). La escisión es aislamiento y el erotismo violenta esa cerrazón abriéndonos hacia la continuidad donde las formas constituidas se disipan. No hay que ver en esta continuidad, en este estar como el agua en el agua, una vuelta a la naturaleza. Bataille está muy lejos de Rousseau. La transgresión no supone la destrucción del interdicto sino que lo mantienen en su superación. Es una relación dialéctica en el sentido hegeliano. En otras palabras: Bataille creyó que sin prohibiciones no hay erotismo y que el erotismo no niega la prohibición sino que la violenta manteniéndola. Podríamos invertir la conocida frase: Si Dios no existe todo está permitido, en la siguiente: si todo está permitido, eros no existe. Aclaro que esta permisividad tendría que ir más allá de lo meramente legal y moral porque la primera interdicción, el primer *no,* es el que dice *sí* a la naturaleza humana. La interdicciones tienen que ver con ese primer *no.* Bataille imagina ese instante: «la posibilidad humana dependió del momento en que, dejándose llevar por un vértigo insuperable, un ser se esforzó en responder *no*». Enseguida añade que esa negación no pudo ser ni es continua. Ese momento vislumbrado por Bataille no pudo ser tal ni lo llevó a cabo ninguna pesona concreta. Al igual que el lenguaje, tampoco tuvo su instante ni su protagonista, fue sin embargo nuestro Big Bang, detectado por Bataille en las marcas de nuestra historia.

Lo que quiero recalcar es que Bataille une interdicción con transgresión, y la primera prohibición (la universal del incesto) está unida a aquello que somos, tanto continuidad como discontinuidad. Lo discontinuo forma parte del mundo profano, mientras que el erotismo forma parte de la continuidad, de lo sagrado. La violencia que eros ejerce en las interdicciones abre el espacio sagrado de la unidad.

El diagnóstico de Freud, el hombre es un ser neurótico, se llama en Bataille discontinuidad/interdicción. Sin este par no hay acceso a lo continuo, a los estados oceánicos freudianos. En ambos, ni puede dejar de generar cultura, neurosis, ni interdicciones que proliferan a partir de ese primer no a la naturaleza (incesto). Los actos pasionales y rituales, entre los que se encuentra el erotismo, nos permiten acceder al otro lado. Pero



ese paso está mediado por el sacrificio y se enfrenta a la muerte. El otro rostro del erotismo, lo dice constantemente Bataille, es la muerte. El gran ensayista francés se preocupó del erotismo en relación a la sexualidad, por un lado, y de lo sagrado por el otro, y nos dejó unos libros admirables y terribles que, por su importancia, son también un síntoma de nuestro tiempo. El amor propiamente dicho no fue su tema, y, por no serlo, el erotismo, en las distintas modalidades que estudió, no tenía salida a no ser, como ya he reiterado, en lo sagrado. Como Sade[9], hizo del erotismo, el cosmos; a diferencia de él —en realidad son muchas las diferencias— no lo convirtió en una negación universal sino en el medio más potente de acceder de restañar la escisión. Pero, curiosamente, cuando se produce el acceso a lo continuo, la persona ha desaparecido. Le dejo la voz a Bataille: «la convulsión de la carne, más allá del conocimiento, solicita el silencio, solicita la ausencia de espíritu. El movimiento carnal es singularmente extraño a la vida humana» (...) El que se abandona a ese movimiento ya no es humano, es, a la manera de las bestias, una ciega violencia que se reduce al desencadenamiento, que disfruta de ser ciego y haber olvidado».

Persona, tiempo, sentidos: una reinvención del amor

La última aportación de importancia a este tema se debe a Octavio Paz: *La llama doble*[10] es algo más que un extraordinario ensayo sobre el amor y el erotismo, es un gesto moral. Por su calidad reflexiva tiene que ver con los grandes intentos de algunos pensadores por dilucidar un tema tan manoseado como intangible; por su gesto, tiene que ver con la poesía. *La llama doble* mantiene un diálogo explícito, pero aún más implícito, con los trabajos que sobre el amor y el erotismo, se han realizado en nuestro siglo. Este libro es, también, una defensa del «amor humano», de ese sentimiento raro pero universal que consiste en preferir pasionalmente a una persona.

No son muchos en nuestra lengua los que han teorizado sobre el amor, y menos aún los que han dicho algo que valga la pena. Ortega y Gasset, que supo pensar muchas cosas, escribió en distintas épocas sobre el amor, el erotismo y otros temas afines. Aunque algunas de sus observaciones no carecen de inteligencia, no se puede afirmar que entendiera la pasión amorosa ni que, realmente, entendiera a las mujeres. Nunca consideró a la mujer un igual, quizás porque valoró —lo dijo alguna vez— el pensamiento como una erección y lo tópico en la mujer es abrirse, acoger. La

[9] *Un dato marginal pero curioso: tuvieron a un mismo y apasionado editor: Jean-Jacques Pauvert, autor de una monumental, y un poco ilegible, como todo monumento, biografía sobre Sade.*

[10] La llama doble, *Octavio Paz, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993.*



mujer podía ser bella, entretenida, seductora, pero creo que nunca creyó que estuviera a su altura. Se recordará que dijo del enamoramiento que es un «estado inferior del espíritu, una especie de imbecilidad transitoria», una «angina psíquica». Suficiencias de la razón más que razones suficientes. Otros autores de nuestra lengua han escrito libros sobre el amor, algunos de ellos con sugerencias de interés o bien olvidables: Rosa Chacel, Juan Gil Albert, Ramón J. Sender...

La meditación sobre el amor y sus formas de manifestarse (el deseo, el erotismo, la sexualidad), no es nueva en Paz, está en el origen de su obra y ha pespunteado su obra reflexiva. En primer lugar hay que recordar que gran parte de su poesía —quizás la más importante— está compuesta por poemas de amor. Si como afirma, desde el siglo XII en adelante el tema de buena parte del teatro, novelas y poemas tiene que ver con las pasiones, nosotros podemos afirmar que algo semejante ocurre con su obra. Es fácil encontrar en este ensayo ecos reflexivos, argumentaciones y explicaciones de lo que en sus poemas son cristalizaciones de imágenes. Esos poemas son, en buena medida, el doble de este libro. Paz, que tiene la rara habilidad de adelantarse a sus comentaristas, señala en el prólogo que uno de sus últimos poemas, «Carta de creencia»[11] guarda una relación íntima con este ensayo. Insisto en que no es el único, pero es cierto: ahí encontramos, dramatizado, gran parte del cuerpo de ideas de *La doble llama:* la escala contemplativa de Platón, la consideración de Dante (accidente de una substancia), en línea con *El Collar de la paloma,* como señala Paz; pero tenemos, sobre todo, su propia visión y vivencia. Frente al jardín mítico donde el Uno es, sin predicados, el mundo hecho de presencias: presencia con cara y nombre. «Hacer un tú de una presencia./ Amar: abrir la puerta prohibida,/pasaje/que nos lleva al otro lado del tiempo». *Carta de creencia* y *La llama doble* son obras que riman, no por sus formas, sino por sus temas.

Al igual que Rougemont, Paz cree que nuestra idea del amor viene de los siglos XII y XIII, fundamentalmente de lo que se ha llamado amor cortés. A diferencia de Rougemont, no le parece que ese «sentimiento» sea privativo de occidente sino que es universal, aunque esos siglos lo dotan de un cuerpo de ideas que no se había dado anteriormente en otras culturas. Hay varios factores que han hecho posible esa realidad; entre ellos, la evolución de la condición femenina. Sin igualdad, dice Paz, no puede haber verdadero amor, tampoco sin libertad. Por eso el amor ha prosperado en las grandes ciudades y en momentos de reinvindicación femenina (Alejandría, Roma o las cortes provenzales y otras). Otra diferencia fundamental con el autor de *El amor y Occidente:* como hemos visto, consideraba el amor una herejía. Paz analiza en su libro el catarismo y dice algo

[11] *En* Arbol adentro, *Seix Barral, Barcelona, 1987.*



que no se le ocurrió, que yo sepa, a muchos estudiosos: no es una herejía sino una religión ya que, lejos de ser una desviación parte de presupuestos absolutamente distintos. Rougemont lee a los poetas provenzales —a unos pocos e interesadamente— desde la condena cátara de este mundo, hijo de Luzbel. El poeta mexicano le recuerda que los poetas provenzales exaltaron a la amada, a veces lejana, pero también el abrazo carnal y, citando a Martín Ríquer, argumenta que el tipo de poema Alba, que señala la pena del enamorado al abandonar el lecho de su pareja (habitualmente una mujer casada) no hubiera podido escribirse sin la consumación[12]. Hoy día pocos creen en la vinculación del amor cortés y el catarismo. Es cierto que tuvieron su auge en la misma zona y al mismo tiempo y que por lo tanto hay imbricaciones, pero parten de concepciones de la vida distintas.

A riesgo de simplificar y de confundir —toda simplificación es una suma de errores, pero es inevitable— señalo las tres características principales que Paz encuentra en la tradición de amor occidental: «la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción que es fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo (...) «Continua transmutación de cada elemento: la libertad escoge la servidumbre, la fatalidad se transforma es elección voluntaria, el alma es cuerpo y el cuerpo es alma».

¿Elegimos nuestra fatalidad? Elegimos a una persona, pero esa elección viene precedida por una atracción. El objeto de nuestro deseo se transforma en sujeto, es una persona, alguien a quien pedimos que nos elija porque nececesitamos perseverar en el sentimiento que acabamos de descubrir. No un objeto que poseemos sino alguien que ha de ser libre para que pueda ser amado. En el momento en que negamos su libertad la persona se convierte en objeto al servicio de nuestro erotismo o nuestra sexualidad: opaco, nos devuelve una y otra vez nuestras miradas. Amar, dice Paz, es «inclinación pasional», transformación del objeto erótico «en un sujeto libre y único». Esa unicidad, esa cualidad de destino, es la que pide la exclusividad, puesto que el amor es atracción entre dos personas únicas. La sexualidad es el reino horizontal, indiferenciado; el erotismo es social, es una metáfora de la sexualidad que nos lleva de cuerpo en cuerpo o que se trasciende en el amor, su metáfora última; el amor, siendo sexualidad y erotismo, da un paso más allá al reconocer que esa atracción por un cuerpo lo es de un cuerpo que es un alma, de un alma encarnada: un destino único. Y aquí entra la idea de exclusividad: Paz analiza las excepciones y variantes, y muestra cómo en cuanto se pierde esta cualidad pasamos a otros tipos de afectos que, sin dejar de ser importantes, desvirtuan la fuerza de esta pasión. Al tiempo que el erotismo es una excepción frente a la sexualidad, el amor es una excepción frente al erotismo. En la Ilustración,

[12] *Además, Riquer añade en el estudio introductorio a sus* Los trovadores: *«el amor cortés o fin 'amors aspiraba a un fin muy concreto y muy determinado: el* fach *(o* fait*)» Es decir, el acto de copulación y el último grado, que, según «graves escritores latinos», hay en el amor. De cualquier forma, como advierte Riquer, «hay que evitar emitir juicios de conjunto que afectan nada menos que a unos trescientos cincuenta poetas que produjeron a lo largo de dos siglos».*

la libertad erótica se convirtió en crítica moral. Fue un eros ilustrado, eficaz contra puritanos y gazmoños, pero, como en el caso de Sade, al que Paz ha dedicado un penetrante ensayo[13], es un erotismo al que le ha sido negado el deseo y lo que éste designa. El erotismo se vuelve una lógica ergotista y así se niega, pierde su fuerza provocadora en aras de una lógica abstracta. Todo lo contrario de lo que ocurre en tantos poetas, desde el romanticismo a nuestros días. Cernuda es un ejemplo donde «por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe»[14].

Esta cualidad hace que nuestra idea del amor tenga más afinidad con la del mundo árabe y persa que con la de India y el Extremo Oriente. Las ideas de los dos primeros pueblos derivan de religiones monoteistas, mientras que en el budismo, taoísmo e hinduismo no hay una noción neta de un alma individual. Libertad y destino son dos nociones occidentales profundamente diferentes de las orientales. En Cao Xuequin y en Murasaki, explica Paz, el amor es un destino impuesto desde el pasado (karma); en Proust, un «destino libremente escogido». Demonio intercedor, filtro amoroso, rapto, la atracción amorosa ha sido designada siempre como un salir fuera de sí pero también como un reconocimiento. Dentro de esta tradición, André Breton definió al amor como «una forma de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano», Paz remacha: esa forma exterior es un accidente que se convierte en una necesidad, y la necesidad es un ejercicio de nuestra voluntad que, al realizarse, la transforma en elección. Esta es una de las contribuciones de esta obra: ver la pasión amorosa como una expresión de nuestra libertad. Lo llega a decir con una expresión coloquial: «el amor es la libertad en persona».

Paz vuelve una y otra vez a la doble influencia del platonismo en la cultura del amor en Occidente. Por un lado, sin su idea del alma no sería posible la idea de que el cuerpo tiene nombre, por decirlo de alguna forma. Hay que aclarar que no es que en otras culturas, el Japón de Murassaky por ejemplo, no haya acentuación de la individualidad en el amor: se ama a una persona y no a otra, pero la idea del amor es distinta: para los budistas, la pasión es un encadenamiento, un karma del que hay que desprenderse: el yo, y con él la individualidad, nos ata a la rueda de las encarnaciones y por lo tanto hay que trascenderlos en la vacuidad o en el ser. En cuanto al platonismo, desvirtuó al cuerpo al convertirlo en un momento del paso del alma hacia la perfección. La belleza de la persona no es sino señal de la Belleza arquetípica. Duda incluso de que Platón escribiera sobre el amor: «En realidad, para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria», la que nos lleva a través del otro hacia el Empíreo. «Para Platón los objetos eróticos —sean el cuerpo o el alma del efebo— nunca son sujetos: tienen un cuerpo y no sienten,

[13] Un más allá erótico: Sade. *Ed. Vuelta, México, 1993.*
[14] Cuadrivio, *Joaquín Mortiz, México, 1965.*



tienen alma y se callan. Son realmente objetos y su función es la de ser escalas en el ascenso del filósofo hacia la contemplación de las esencias».

Ese dualismo platónico fue atenuado por el cristianismo ya que la herencia judaica no despreció el cuerpo, pero tampoco puede decirse que lo exaltara. Paz recuerda las leyendas incestuosas y pasionales del Antiguo testamento y, sobre todo, la encarnación de Dios en Cristo, la gran atenuación de la influencia platónica. La relación sin duda ha sido ambigua: en el Barroco, al tiempo que Lope escribe poemas en los que exalta el amor carnal, («y a lo que es temporal llamar eterno») la religión oficial condena al cuerpo como pudridero. El mismo San Juan es una prueba de esta paradoja: en sus poemas hay sensualidad; en su vida, mortificación del cuerpo. La vengaza de ese cuerpo mortificado se revela al parecer en el *Cántico* erotizando el amor divino.

«El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente», porque niega la propia soberanía y exalta la existencia del otro. Frente al detrimento del cuerpo en benefico del alma, desde sus orígenes el amor ha ennoblecido el cuerpo, ha acentuado la carnalidad del deseo: un cuerpo «que se vuelve voz, sentido; el alma es corporal. Todo amor es eucaristía».

Ahora bien, el diagnóstico de Paz, en este libro lleno de matizaciones, de luces y sombras, es pesimista: Su pensamiento, que puede rastrearse en muchos ensayos a lo largo de estos últimos treinta años, es que si bien el amor ha ennoblecido el cuerpo ahora asistimos a una operación de simetría inversa al platonismo: la negación del alma reduce «el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales». «El ocaso de nuestra imagen del amor sería una catástrofe mayor que el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos: sería el fin de nuestra civilización. O sea: de nuestra manera de sentir y vivir». Paz dice estas palabras pensando quizá en la capacidad que todavía pueda tener el amor —entendido como él lo expone y como podemos verlo en ocasiones tanto en la literatura como en algunos de nuestros vecinos— de transformar nuestras miserias. Porque, al fin y al cabo, desde el siglo XII, la historia de Occidente ha sido (¿cómo decirlo?) atractiva, interesante, apasionante, y lamentable: está llena de ignominias, tanto en las relaciones de «plaza» como de «alcoba», por emplear dos términos de Paz. Nuestro lamentable siglo ¿es peor o mejor que el XVIII y el XIX?. Creo que Paz hace un diagnótico teniendo en cuenta las consecuencias de una inclinación: lo que viene puede ser peor. Pero por otro lado, nunca el sujeto ha tenido tantos derechos, por ser lo que es, sujeto irreductible. Es verdad que la persona quizás sea más una figura jurídica que una realidad inquietante, capaz de provocar nuestra sensibilidad, y esto debe alarmarnos, es alarmante; pero en ningún momento de nuestra historia el hombre y la mujer han tenido esa condi-



ción sin la cual, como lo expone Paz, el amor es irrealizable, la libertad, la libertad para poder aceptar la fatalidad de una pasión. También es verdad que, como crítica con justeza, hemos hecho de nuestra libertad erótica una producción en cadena, un momento de la circularidad del mercado. «El capitalismo ha convertido a Eros en un empleado de Mammon». Aquí, el poeta mexicano, abre un espacio que todo intelectual serio ha de recoger y pensar.

«Hay una conexión íntima y casual, necesaria, entre las nociones de alma, persona, derechos humanos y amor». La de alma es una noción caduca, ciertamente, y pocos la emplean sin sonrojarse. Si el «ocaso de la noción de persona en nuestras sociedades ha sido el principal responsable de los desastres políticos del siglo XX», hay que señalar que los dos mayores desastres fueron el comunismo y el nazismo, dos perversiones del sentimiento religioso encarnados en la razón el primero, en la fuerza el segundo. El nazismo murió drásticamente; el comunismo, en Europa y América (salvo en la agonizante Cuba) ha desaparecido a causa de sus propias contradicciones. Aunque las reivindicaciones de las minorías en nuestras democracias son un síntoma de salud, el diagnóstico de Paz que he citado me parece más evidente, y lo aplico por mi cuenta: sin una íntima vivencia de la noción de persona, esas reividicaciones se convierten no en búsqueda sino en diferencia irreconciliable, que podemos en el mejor de los casos *tolerar.* No es lo mismo conocer que reconocer, en el sentido en que se reconocen unos derechos, obligaciones, etc. Nuestro tiempo, es verdad, tolera y reconoce, en el sentido jurídico, político; pero esta aceptación legal ha de ser también, para que sea verdadera, un *reconocimiento,* un caer en la cuenta. El verdadero conocimiento tal vez sea volver a conocer, en nosotros mismos. Nuestra relación con la naturaleza, es semejante. Paz señaló en *La otra voz* que aplicarle unos derechos a la naturaleza (conservación del medio ambiente, protección de parques naturales, vigilancia y depuración de los vertidos químicos, etc.) no solucionará del todo el problema mientras no reconozcamos en nosotros la causa más profunda que debe llevarnos a proteger la naturaleza: no es distinta de nosotros mismos. El peligro es oír a la naturaleza como si se tratara de las proclamas de nuestros políticos en plenas elecciones y al erotismo como a un spot publicitario o una mera, aunque importante, defensa de sectores, asociaciones, etc.

«Nuestra pena es la historia», dice Paz en algún poema, y ser tiempo nuestra condena. Somos tiempo, y el tiempo se dice y desdice todo el tiempo. Luchamos con la historia (con los otros y sus instituciones) para defender y defendernos de las imposiciones que nos llevan a vivir vidas que no son las nuestras, vidas enajenadas. Las luchas por resolver esa



escisión que nos divide y nos convierte en extraños, es la de ser dueños de nuestras elecciones, sólo que la mayoría de las veces el sujeto ha sido engullido en nombre del bien común, de la idea, del Estado o de otras abstracciones que hipotecan al beneficiario y lo convierten en víctima de algo que está más allá de él. La historia no iba con él. Pensando en la idea de la escisión, Paz comenta a Hegel y observa que tal vez fue un error del filósofo alemán y de sus discípulos buscar una solución histórica a la desdichas de la historia. En esto sigue al que fuera gran amigo suyo, al filósofo Kostas Papaioannou, quien alertó sobre el error de demandar a la historia las respuestas que la antigua sabiduría no podía ya aportar. No es apoliticismo, ni mucho menos, sino que, vistos los desastres que esta sacralización de la historia ha causado, sería bueno «*relativizar* nuestra conciencia histórica»[15]. No es que no debamos buscar y luchar por resolver nuestros problemas políticos, sino que hay algo que no se resuelve jurídicamente. «La escisión no se cura con el tiempo sino con algo o alguien que sea no tiempo». El tiempo se abre y vemos el otro lado. Esa experiencia no es prioritaria del amor, pero en él es más real porque ese otro lado es, paradójicamente, *alguien*. Paz cita al joven Hegel: «el amor excluye todas las oposiciones y de ahí que escape al dominio de la razón». Paz responde que es unificación de los contrarios, vida y muerte pactan. No es una resolución de la muerte, sino una inclusión de la misma. Una vivificación trágica.

Su lectura de la desaparición del diálogo cuerpo y alma en el mundo moderno, o cuerpo no-cuerpo —nociones que empleó en *Conjunciones y disyunciones,* como ya he recordado— las observa también en las teorías últimas de la ciencia. Si el alma se había vuelto corpórea, la ciencia nos dice que la materia es insustancial, o bien que la persona podrá, quizá, ser sustituida (inteligencia artificial), es decir que se vuelve, teóricamente al menos, un momento de la producción, un mecanismo. Debemos volver, argumenta, a hacernos las preguntas que se hicieron al comienzo de la modernidad, hay que retomar las grandes preguntas, sobre el fin y el comienzo, es necesaria junto a la crítica de una sociedad fascinada por las cosas, la crítica de la razón científica. Urge una regeneración política, concluye Paz, pero ésta incluye la reinvención del amor. Ambas son tareas de la imaginación, una facultad que consiste tanto en inventar como descubrir. Termino estas notas con un párrafo de Paz que sitúa al amor lejos de todo uso, religioso, político o metafísico:

«el amor no es la búsqueda de la idea o la esencia; tampoco es un camino hacia un estado más allá de la idea y la no idea, el bien y el mal, el ser y el no-ser. El amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien ningún premio; tampoco persigue finalidad que lo trascienda. Es indife-

[15] La consécration de l'histoire, *1983.*

rente a toda trascendencia: principia y acaba en él mismo. Es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona. Esa persona es única y está dotada de libertad; para poseerla el amante tiene que ganar su voluntad. Posesión y entrega son actos recíprocos».

Juan Malpartida



Mariano Fortuny:
***Odalisca* (ca. 1862)**

Poemas

Velázquez

Un terror disfrazado de sosiego
(la opulenta ruina que lastima los oros
y fulge en la negrura del ropaje)
nos habla del enigma y la desgracia del poder.
Unos vagos felipes se repiten
en el mismo Felipe que desliza
su apuesto luto en diferentes planos.
Una austera elegancia no permite
que diga el ceño lo que al alma oprime
en esos ojos de voluble duda
que disputa el desdén a la locura.
Llega el soplo de fúnebres ocasos.
Y entre nubes cansadas, por el viento,
yerra la cruz de España deshaciendo
el viejo sueño que alumbró la tierra.

Pintaste la lujuria del ocio
ardiendo en las cortinas y el encaje.
Todo labrado en pústulas de olvido:
las ceremonias de la culpa y el tedio,
la riqueza embriagada por la sangre,
el misterio de lo inmediato
en fantasmas ungidos de sombra y de rocío.
Y aquel monologado autorretrato,
con pordioseros y un enano al fondo,
inventados por la penumbra,

el triunfo y los susurros del palacio:
tus ojos apacibles ante el lienzo,
midiéndote el mostacho, cavilando,
mientras palpa el pincel, con mano suave,
la muerte sin ruido
que lame tus mejillas y tu frente.

Segunda resurrección de Agustín Lara

(Preparación para el bolero)

Juntaron todos los trapitos, todos. Los embutieron debajo de la cama y hedentina. Y vinieron los trombonistas y olieron y cuando ya los cadáveres (las tarjetas clavadas desde el principio de nuestra era en la tapa del baúl) se incorporaban bostezando, oyeron la primera cadencia. Lo otro fue el asunto de aquel altar con un políptico y una leyenda en revesino, probablemente en el idioma de los chivianos, en que Jonás eructaba sucesivas ballenas y lapiceros y farolitos cuando le hundían el timbre del ombligo y donde santa Bulbia, llamada La Mona en los anales de la yerba crepitante, se asustó para siempre porque Agustín, levantándole la enagua o consabida túnica por detrás, se metió dentro de ella. Esto creó la primera, y más honda y definitiva, separación entre el hocico del basilisco y el recortado bigotico, la lengua y los colmillos del gran camaján. El primer cisma. Desde entonces Agustín fue santa Bulbia y a la inversa. Miraba con sus orejas y su rabo y sus grasosos y energúmenos falos y sus encajes y todo. El piano se fue haciendo solo, poco a poco, frente a él que era ella. Primero las teclas —que, en remotísimos siglos fueron los incontables fémures y las sesenta costillas y los cuatrocientos noventa y ocho dientes de leche de san Pando, mejor conocido como El Horcón del Perfumado Relámpago, que se sostuvo sopocientos años en lo más profundo del desierto, lujurioso y erguido, entendiéndose por complejísimas y hasta ya nada significativas señas con los animales que tienen el privilegio de volar mientras se arrastran y alimentándose únicamente con deyecciones de turpial y sesos de arlequín— y después las garras y el enchapado cuerpo (lo que propia aunque confusamente se llamó el altar) y por último la sacrílega voz y, un poquito después, los susurros, todavía agonizantes, que habían logrado triunfar de los silicios del moco y los vastos cataclismos gripales. Y después la tos. Y después la vilipendiada mejilla bajo la tos. Y después.



En Veracruz, acaso,
drácula de la marimba y las palmas
que aposentan y dividen la luz.
En Veracruz de tanto y tan teñido e innecesario cielo
y en Jalapa invisible o Barranquilla,
donde los cocodrilos duermen en sus camas de bronce
apenas cubiertos por sus trajes de desposadas.
O en Cartagena de Indias donde es lícito el mar
porque apaga el cuchicheo de los cangrejos y los santos
que fornican en sus aljibes.
O en Maracaibo,
donde un vicealmirante de alquitrán
inventa a cualquier hora el mediodía
con sólo balancear el brillo de sus nalgas entre las olas.
O en Bogotá,
donde canta la rana en su pila de agua bendita
y los payasos se pellizcan y besan los traseros
mientras se empolvan con el afrecho de sus urnas electorales.
Y en aquel existente sitio de tu existente imaginación,
hecho con papel dorado y muelas de comadreja y tarjetas de pésame,
en que una viviente camisola o sábana con tripas
hilvana los montes con su baba de candia
y donde el sopor es como yerba de lana
y donde las bacinillas y pupitres,
olvidados de su forma y su nombre,
tiritan y sudan como temibles cebollas en celo.
Allí.
Tus canas de juglar con maletín
que guarda, estricta entre sus cejas,
la escobita para barrer el vómito
y la entrañable blasfemia
y el jocoso responso sobre las tumbas.
Tú y yo que lo sabemos, Agustín.
Tú y yo que lo sabemos con agujas
y acetato rayado y axilas como tigres y mañanas.

El ladeo de tus venas (aquel aburrido
voltear de momia)
para mirar a Dios tocándole la espalda.
Verlo allí, a tu costado y diciéndote
ujú, conque otra vez, señor Lara, qué le pasa.
Con su smoking, su calva y su aromada grasa de
rotario.
Tu risa vaga, de muerto con caja de dientes
que todavía recuerda unos (posiblemente sus)
dedos hundiéndose entre ríos de enlutadas
comadres
y regresan abrumados de lechugas, sortijas y
adorables gusanos.
Y el barberazo pontifical en la mejilla, también en
la guitarra.
Eres culpable, Agustín Lara, eres culpable.
Y también del cabalístico papagayo
que se masturba sin placer en los traganíqueles.
Y tu retrato en la parte más abusiva de una vitrina
con ojos de anestesiado faraón.
Y el apolillado mostacho que no usaste nunca,
el del crimen, ¿te acuerdas?
Porque ahora:
delgadas sean tus enormemente gordas y
delicadas musas
y para siempre entre las rosas
y bendito sea el fruto de tu vientre: Agustín.
Lo llevaban de Pilatos a Santabonita
y de Caifás a Cleofás Toña-la-negra.
De un disco a algún paraguas donde un lirio.
De una monstrua golosa a otra teta colgada en
un ropero.
Lo interrogaban y el maestro no respondía. O
contimás:
Lo has dicho tú (lo miraba, blanco de flaquedad,
con pómulos de octubre,
sin respirar, sin nada entre los sesos, solamente
girando su llavero)
tú lo has dicho.
Y de cada uno de sus sufrimientos
(el desflecado sobrecama empapado en



la sangre y la grasa del alba,
las mariposas de amoníaco,
los flejes suplicando de un camastro,
el gemido de un colegial en la cerradura,
los zapatos, en fin, las cucarachas)
nació un cómplice con una media y un calzoncillo en cada mano
y una gran oreja.
Porque mi reino no es de este mundo sino de éste.
Y así diciendo entró en el cabaret y buscó a la adúltera.
Y no hallándola arrodillada,
como era su deber y como él y todos los testigos esperaban,
se sentó al piano y desde allí
bendijo a los chulos y a los cagatintas,
a los proxenetas en sus tiestos de azufre
y a los come-copras con su dulce sonrisa y sus uñas pulidas
y a las amapolas en sus sombreros
y a los cantineros frente a sus vasos y botellas coronados de espinas
y a los magistrados en sus excusados
y a las matronas bebiendo el cáliz de su orgasmo
en sus aposentos y sus lechos vacíos
y al ladrón parido por la aurora
y a los muchachos de espaldas de hierro y bocas pintadas
y a los sepultureros,
que se perfuman y encuentran su camino en la oscuridad con el fósforo de la podredumbre
y a los corderos y palomas de ojos más terribles
que los del águila más terrible.
Y desde entonces el bolero llovió sobre el hombre.
Cuarenta días y cuarenta noches sobre el pecho del hombre.
Y no hubo momento, de cada día o cada noche de esos cuarenta días,
en que no fuera el cadencioso sufrimiento.

Porque Agustín había llegado y obrado
y pocos en verdad lo reconocieron
y cuando Pedro (Pedro Vargas) iba a negarlo con el canto y el aleteo del gallo
lo afirmó (sin saberlo) setecientas veces setecientas
con el perro que escucha en el escudo de la vitrola.
Y su canción brotó sobre las aguas.

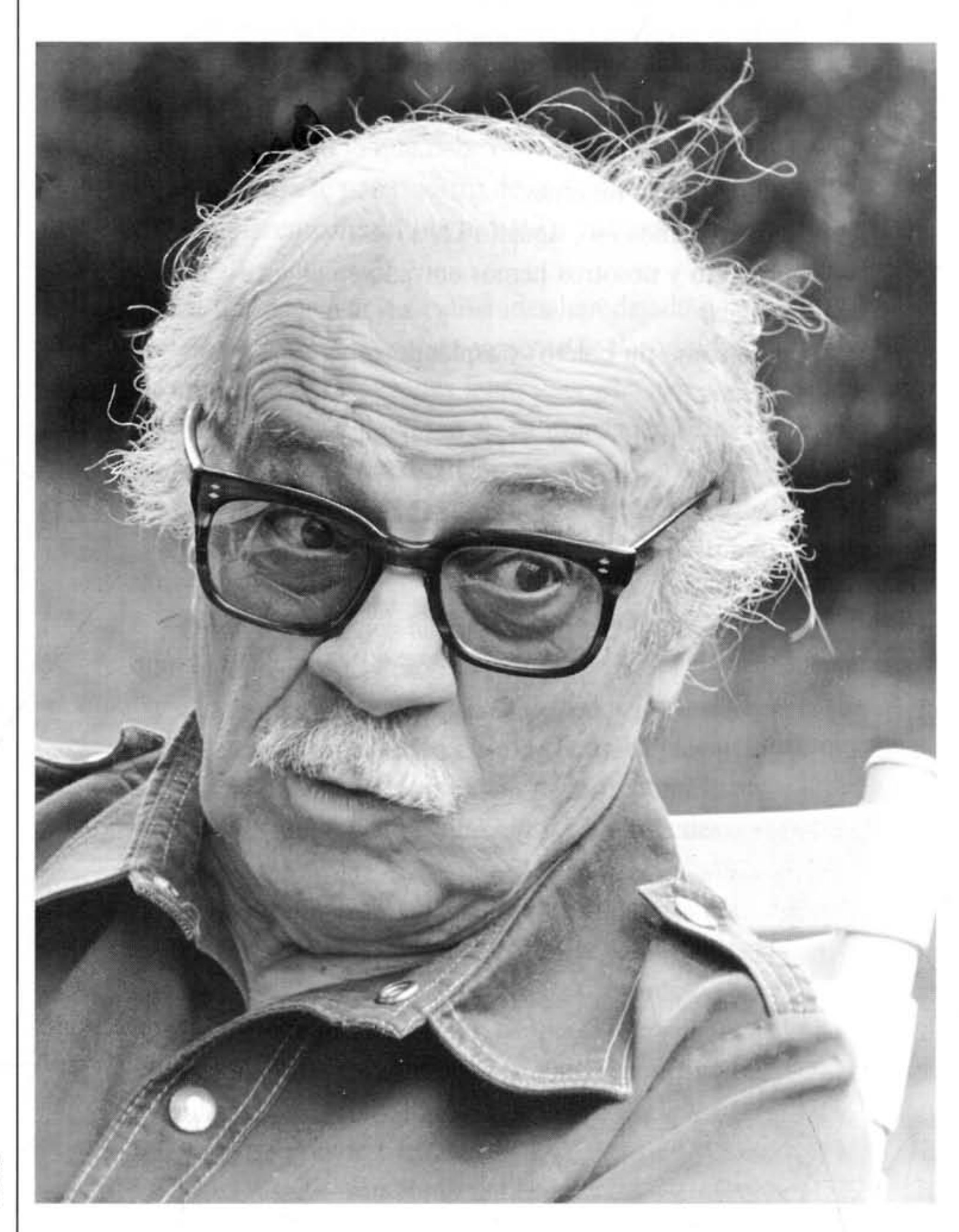
De manera que al fin la palabra fue dicha
y la ignominia purificada.
Tu magro rostro de Lázaro que mastica el vinagre de una misma aceituna
sigue oyendo lo que debe oír.
Y tu voz, ese pan nuestro de cada día,
sigue premeditando su asmática dulzura bajo la lluvia.
Al fin tus legañosas euménides han dejado de rugir
y se desprenden (generosamente se desprenden) de sus ombligos y pezones
para comprar el letargo de su monástica eternidad en los divanes.
Has ido y regresado de tu propio vientre
y por segunda vez resucitas encarnado en un falo suspirante.
De algo, pues, nos ha valido pulir y repulir el borde de los mostradores
a la hora en que la esperma de todos los hombres
se coagula en el único cirio de la única plegaria,
tartamudean y se confunden los presidentes
con el rugido de los chinches y los alguaciles encinta
y los serafines ponen sus huevitos de naftalina
en el antifonario, el balandrán y la estola de cada sacerdote.
De algo nos ha valido. Sí, de algo.
Porque tu voz ha tirado con rabia sus algodones y muletas
y se oye grande y frenética
y tus pisadas son como tambores.



Nuestros son ahora, en la total purificación,
los cobertores con sabor a tierna basura y colillas tardías
y las salivas purulentas y las agresivas sulfuraciones
en la cuádruple dentadura de tus ansiosas.
Necesitábamos eso, únicamente eso, para la salvación desesperada.
Y también de los nonatos que nos llamaron padre, padre mío,
por qué me has abandonado
desde la pisoteada y exangüe vagina de los preservativos.
Y también de las úlceras que titilaron en nuestro perplejo amanecer
como estrellas venéreas.
Necesitábamos eso, Agustín Lara,
porque tú y nosotros hemos entrado en el goce de un nuevo
(lento como un bolero) y esplendoroso sufrimiento.

Héctor Rojas Herazo

«Audaz francotirador intelectual y artístico, polémico humanista vocacional...»



Sábato por Eduardo Grunberg (1989)



La recepción española de la narrativa de Ernesto Sábato*

La repercusión de la narrativa hispanoamericana en España durante las últimas tres décadas puede ocupar fecundas páginas de crítica atendiendo siquiera a algo tan elemental como el motivo del éxito de unos autores, el eclipsamiento de otros o el desconocimiento total o parcial de algunos. El llamado *boom* es un fenómeno complejo que espera un igual de complejo esclarecimiento que adecúe en la medida de lo posible lo espectacular del proceso con la real incidencia en todo el sistema cultural español. Tal vez nuevas perspectivas críticas que atiendan al cauce interno de todo ese proceso, buscando nuevas formas de relevancia, nos ayuden a entender esa historia literaria en todos sus tramos cronológicos. Esta tarea de precisión es en parte lo que se intentará en estas páginas a partir de uno de los novelistas hispanoamericanos más prestigiosos hoy en día, pero que no participó del liderazgo estricto del *boom:* el argentino Ernesto Sábato. La historia de su recepción crítica nos puede informar sobre las marginalidades y las arbitrariedades de lo que fue aquella expansión comercial y estética, pero también de cómo ha funcionado el *post-boom*, y, en definitiva, de la historicidad de unas lecturas que han acabado confirmando a Sábato en un puesto protagónico.

Audaz francotirador intelectual y artístico, polémico humanista vocacional, Sábato sólo ha publicado tres novelas, *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974), aunque ha completado esta faceta creativa con varias obras ensayísticas en las que plasma su pensamiento novelístico, filosófico y político: *Uno y el Universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963) y *Apologías y rechazos* (1979) son las más conocidas y significativas. La fortuna literaria en España de Sábato es, sin duda, un capítulo más del fenómeno de expansión de la narrativa hispanoamericana en las

* *El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación DGICYT «La recepción de la narrativa hispanoamericana en España (1962-1982)» (PS91-0065).*



últimas décadas pero, conforme a la muy peculiar personalidad del escritor argentino, esa fortuna adquiere matices singulares, aunque en buena medida reveladores de la importancia de su obra entre la nómina estelar de los novelistas hispanoamericanos de este siglo y de su posición en el conjunto del *boom*.

El mismo Sábato se ha definido como «anterior, exterior y posterior al *boom*[1]. Efectivamente, *El túnel* conoció un éxito importante antes de los años sesenta: en Francia, Albert Camus recomendó la edición en francés de Gallimard, que finalmente aparecería en 1956. Seis años antes apareció la traducción inglesa en Nueva York; la alemana data de 1959, y la italiana de 1967; a éstas habría que añadir traducciones al sueco, al portugués, al rumano, al polaco y al japonés. *Sobre héroes y tumbas* fue un notable éxito de ventas en Argentina, donde se han sucedido las ediciones con gran tiraje; la traducción francesa (con el título de *Alejandra)* apareció en 1967 y fue reeditada en 1982, y también han aparecido traducciones al alemán y al italiano. Por último, *Abaddón* gozó asimismo de notable fortuna en Francia (traducida con el título de *L'ange des ténèbres)*, donde fue publicada en 1976 y mereció el premio al mejor libro extranjero, y también fue traducida al italiano[2]. Hay que añadir también en este aspecto los problemas de Sábato para acceder al mercado en lengua inglesa, problemas originados por la queja del escritor argentino ante el texto de la traducción de *Sobre héroes y tumbas*, lo cual le restó posibilidades de acceso a ese mercado[3]. Con todo, el éxito del escritor argentino ha superado incluso esas limitaciones, adquiriendo, en la personalísima opinión de José Donoso, una categoría próxima a la de *capo de mafia* del *boom*[4].

Sin embargo, habría que reconsiderar al menos inicialmente la asignación realizada por el escritor chileno. Sábato no perteneció al grupo de autores que lideró el éxito de la novela hispanoamericana a través de las operaciones editoriales de Seix Barral. No recibió premios literarios en España que promocionaron su carrera (como Vargas Llosa, Fuentes o Cabrera Infante) y, como hemos señalado, su reconocimiento no empezó aquí, sino que ya en los años cincuenta había conseguido un importante éxito internacional con *El túnel*, éxito contrastable a través de los elogios de autores como Thomas Mann o Graham Greene, además de Camus. Tampoco ha vivido en España, como otros escritores de ese grupo, y su éxito en nuestro país (como su relación con Seix Barral) se puede considerar algo tardío. La importancia de Sábato en las relaciones literarias y culturales de España y América se revela así como un poco más compleja, acorde con el talante y la muy particular coherencia del escritor argentino.

[1] *En unas declaraciones a Televisión Española citadas por Trinidad Barrera, «Personalidad y obra de Ernesto Sábato»,* Anthropos, *55-56 (1985) p. 37. La entrevista, realizada por Joaquín Soler Serrano, tuvo lugar en el programa* A fondo *el 3 de abril de 1977, programa en el que, dicho sea de paso, fueron entrevistados durante ese mismo año varios escritores hispanoamericanos más: Carpentier, Cortázar, Rulfo, Mujica Láinez, Paz, Fuentes, Scorza y Puig, lo que es un nuevo indicador de la vitalidad de la literatura hispanoamericana en España en la década de los setenta.*

[2] *Los principales repertorios bibliográficos sobre Sábato que hemos tenido en cuenta, completados con el análisis hemerográfico realizado en el proyecto de investigación DGICYT «La recepción de la narrativa hispanoamericana en España (1962-1982)», son los de Ángela Dellepiane,* Sábato. Un análisis de su narrativa, *Buenos Aires, Ed. Nova, 1970,* Anthropos, *55-56 (1985), pp. 40-54, y Nicasio Urbina, «Bibliografía crítica comentada sobre Ernesto Sábato, con un índice temático»,* Hispania, *vol. 73, 4 (1990), pp. 953-977.*

[3] *Véase el breve comentario que al respecto realiza A.M. Vázquez Bigi en el prólogo de su edición de* Sobre héroes y tumbas, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. IX.*

[4] *José Donoso,* Historia personal del «boom», *Barcelona, Anagrama, 1972.*



No hemos podido censar prácticamente datos sobre la recepción de Sábato en España durante los años cincuenta, a excepción de un artículo de José Luis Acquaroni en *Cuadernos Hispanoamericanos* en el que pretende remarcar la vigencia del autor de *El túnel*, vigencia necesaria «más por acá, donde ha sido, no sabemos por qué, algo desatendido»[5]. Durante los años sesenta, Sábato, como tantos otros autores hispanoamericanos, sigue siendo poco conocido en España. La recepción crítica de su obra se reduce básicamente a dos revistas muy concretas: *Índice* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. En la primera de ellas, Sábato es entrevistado y también colabora publicando varios artículos; desde las páginas de esa revista, José Luis Castillo-Puche reclamaba en 1960 un mayor eco de la obra sabatiana: «es una pena que no conozcamos más y mejor a jóvenes valores de América como Sábato».

La llamada de atención hacia la «otra» literatura en castellano fue uno de los méritos de *Índice*. A partir de 1956 la revista publicará diversas miradas hacia la literatura hispanoamericana, con artículos sobre autores consagrados como Vallejo, Gallegos o Borges, pero también con reseñas de novelistas menos conocidos entonces como Juan Rulfo, a lo que habría que añadir al mismo Sábato, que será el más habitual durante los primeros años de la década de los sesenta; a partir de 1967, también habrá páginas dedicadas a Cortázar, Asturias, Lezama Lima y García Márquez[6]. Se da la circunstancia, además, de que Álvaro Fernández Suárez, quien había reseñado *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* en la revista argentina *Sur*, fue subdirector de *Índice*.

El elogio de Castillo-Puche destacaba ya algunas de las virtudes más comúnmente asociadas al talante de Sábato: «Entre los escritores argentinos actuales, hay uno que es probablemente, y, sin probablemente, probadísimamente, el más combativo, el más ambicioso, el más polémico, también el más romántico y soñador»[7]. Lógicamente, detrás de esta defensa maximalista late de forma más o menos velada Borges, con quien Sábato será asociado frecuentemente en la crítica española, y con motivo, puesto que, además de las polémicas políticas en las que se vieron inmersos[8], Sábato realizó algunos ensayos sobre el autor de *Ficciones*, con quien había coincidido en *Sur* y al que criticó combinando admiración por su estilo y oposición a su literatura fría y matemática. Frente a la figura titánica de Borges, ya entonces Castillo-Puche oponía el concepto literario de Sábato: «Sábato ha sido el denunciador máximo de Borges, culpándole de artificioso y de infantil, de miedoso y de estéril. El único escritor joven que se ha atrevido a gritar ante la gloria intocable de Borges ha sido Sábato y en términos de acusación muy duros»[9]. El autor de *El túnel* se vio obligado a matizar la cuestión en una carta al director de *Índice*,

[5] *José Luis Acquaroni, «El concepto, mensaje artístico llevado a sus últimas consecuencias en la novela de la soledad y la destinación»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *57 (1954), p. 389.*

[6] *Cf. Jeroen Oskam,* Interferencias entre política y literatura bajo el franquismo: la revista «Índice» durante los años 1951-1976, *Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1992 pp. 82-84 y 172.*

[7] *José Luis Castillo-Puche, «Ernesto Sábato»,* Índice de Artes y Letras, *XIV, 140 (1960), p. 2.*

[8] *El capítulo de la relaciones, literarias y extraliterarias, de Sábato y Borges está lejos de ser completo. La polémica política sobre la caída de Perón tuvo su reflejo en artículos agresivos por una y otra parte, recogidos en el libro de Sábato* Claves políticas, *Buenos Aires, R. Alonso, 1972.*

[9] *Castillo-Puche, art. cit., p. 2.*

acompañada de un artículo, «Voluntad de estilo», en el que expuso los argumentos de su crítica a Borges a partir del ensayo de éste sobre Leopoldo Lugones. En la carta, Sábato admite que ha criticado duramente a Borges, «sobre todo a propósito de su menosprecio por el pueblo», aunque también por «discrepancias estéticas» y por «el mal que puede hacer a las jóvenes generaciones literarias tomar su actitud frecuentemente lúdica y bizantina como un paradigma», aunque admite su maestría y la deuda de la literatura argentina con él[10].

Índice será una de las dos revistas que reseñarán *Sobre héroes y tumbas* justo después de su aparición. La otra será *Ínsula,* a través de Jorge Campos, desde su sección «Letras de América», importante difusora de la literatura hispanoamericana. Por otra parte, en *Cuadernos Hispanoamericanos,* en los sesenta, Carmelina de Castellanos realizó un par de estudios acerca de *Sobre héroes y tumbas*[11], a lo que habría que añadir dos entrevistas aparecidas en *La Estafeta Literaria*[12]. El impacto literario de Sábato en España en esas fechas no es, obviamente, muy grande, como tampoco lo es el acceso de los lectores españoles a sus obras.

En 1969, en medio del *boom,* aparecerá la primera edición de *Sobre héroes y tumbas* con pie de imprenta en España (Barcelona, Planeta); el reclamo publicitario en la prensa destaca que se trata de «un autor de renombre internacional». En pleno auge editorial, se produce un fenómeno significativo: junto a los autores que lideran el *boom,* se recuperan en ediciones españolas retrasadas, obras de autores ya reconocidos internacionalmente. Había sido el caso de Alejo Carpentier con *El siglo de las luces* y será el caso de *Sobre héroes y tumbas.* Juan Ramón Masoliver se quejará de esa discordancia, que ayuda a explicar la peculiar naturaleza del *boom* en España[13]. Enrique Sordo, crítico de *El Ciervo,* afirma en 1970 que *Sobre héroes y tumbas* es «una viva y bienvenida novedad», nueve años después de su aparición en Argentina: «El boom de la narrativa hispanoamericana, provocado entre nosotros por el descubrimiento de las obras de Vargas Llosa, de García Márquez, etc., ha inducido a algunos editores españoles a lanzar, por fin, en nuestros contradictorios mercados libreros, aquellos autores ultramarinos que, si bien ya estaban consagrados y aclamados en la otra ribera del Atlántico, permanecen virtualmente inéditos por estos pagos»[14].

La siguiente edición española será la primera de *Abaddón* realizada por Alianza Editorial (que ya venía publicando en su colección «El libro de bolsillo» los ensayos de *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia)* en colaboración con la Editorial Sudamericana. A partir de aquí, Sábato empieza a relacionarse más con medios editoriales españoles. La edición de Alianza contenía un glosario ideado para el lector español, que levantó las iras de

[10] *«Carta de Ernesto Sábato al director de* Índice», Índice de Artes y Letras, *XIV, 143 (1960), p. 1.*

[11] *Carmelina de Castellanos, «Aproximación a la obra de Ernesto Sábato»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *183 (1965), pp. 486-503, y «Dos personajes en una novela argentina»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *232 (1969), pp. 149-160.*

[12] *«Ernesto Sábato: el novelista de* El túnel y Sobre héroes y tumbas *habla sobre el sueño, la ficción y la eternidad» (entrevista de César Tiempo),* La Estafeta Literaria, *370, (mayo 1967), p. 14-15, y «Argentina y novela en once respuestas de Ernesto Sábato»,* La Estafeta Literaria, *379-380 (septiembre octubre 1967), pp. 8-11.*

[13] *[Juan Ramón] M.[asoliver], «Primera página»,* Camp de l'Arpa, *21 (junio 1975), p. 3.*

[14] *Enrique Sordo, «Sobre héroes y tumbas»,* El Ciervo, *198 (agosto 1970), p. 14.*



críticos como Joaquín Roy[15] y Juan Ramón Masoliver[16], y que motivó una carta de disculpa de Sábato[17], en la que alegaba que el glosario, con palabras de *argot* porteño, se había concebido como una ayuda para el lector medio español.

La aparición de *Abaddón* suscitó más reacciones entre la crítica. Hemos contabilizado siete artículos entre 1975 y 1976 en una serie de revistas culturales como *Cuadernos Hispanomnericanos, Camp de l'Arpa* y *Revista de Occidente,* dato que le empieza a aproximar a otros autores hispanoamericanos (García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar), más asiduos incluso en la prensa diaria.

La escala de reacciones del público, desde este aspecto mensurable estadísticamente, empieza a ser más notoria a finales de la década de los setenta, cuando, en 1977, Cátedra publica *El túnel,* con edición de Ángel Leiva, y al año siguiente Seix Barral lanza al mercado las tres novelas de Sábato, en ediciones corregidas y aumentadas por el autor. Seix Barral también publica *Uno y el Universo,* que reeditará una vez, *El escritor y sus fantasmas,* reeditado dos veces, y también publica una recopilación inédita de ensayos de Sábato titulada *Apologías y rechazos.*

Desde este momento la acogida de las obras de Sábato muestra una favorable tendencia comercial y se amplía la base social de sus lectores. Sus novelas pasan por las principales colecciones de Seix Barral y en 1982, con prólogo de Pere Gimferrer, esta misma editorial incorpora a su catálogo una edición de la *Narrativa completa.* Hay que recordar que la obra novelística de Sábato está cerrada tras ese testamento novelístico que es *Abaddón,* ya que desde entonces no ha vuelto a publicar novelas, y que el mismo ya había dado a entender, desde la publicación de esa obra, que se trataba de un texto terminal tras el cual no veía la posibilidad de nuevos retos creativos. La buena acogida que las tres obras tuvieron entre la crítica, sin excesivas discrepancias, se reflejó en el parejo número de ediciones de las tres, lo cual demuestra que la fertilidad creativa de Sábato, aunque con pocos resultados, los ha deparado con una intensidad de difícil comparación.

El crecimiento del número de ediciones alcanza un punto máximo en el trienio 1984-1986, donde en total sus obras son editadas en Seix Barral en veinticuatro ocasiones (diez de ellas en 1985)[18], lo que le aproxima a las grandes estrellas comerciales de la narrativa hispanoamericana. Dos factores pueden contribuir a dar razón de ese éxito editorial: uno es la concesión en 1984 del Premio Cervantes, máximo galardón de las letras hispánicas y máximo premio otorgado a Sábato, que multiplica su difusión, particularmente en medios periodísticos como *El País,* que dedica varios artículos (con firmas como Félix Grande o Juan Cruz) a glosar su trayec-

[15] *Joaquín Roy,* «Sábato y Abaddón: *capítulos que se le olvidaron a Giménez-Frontín*», Tele-Exprés, *3361 (9 de julio de 1975), p. 16.*
[16] *[Juan Ramón] M.[asoliver], art. cit, p. 4.*
[17] *«Carta de Ernesto Sábato»,* Tele-Exprés, *3426 (24 de septiembre de 1975), p. 13.*
[18] *No poseemos los datos de las tiradas ni de las reimpresiones.*

toria vital y artística. Pero, por otra parte, también son los años en los que la figura pública de Sábato adquiere mayor notoriedad, por su labor como Presidente de la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas, que investigó los excesos y crímenes de las dictaduras argentinas en los años setenta y cuyas conclusiones fueron publicadas en el estremecedor informe titulado *Nunca más* (publicado conjuntamente por Seix Barral y Eudeba en 1985). No se ha de desdeñar la importancia de la faceta cívica de Sábato en cualquier observación de la recepción de su obra, puesto que su particular sentido del compromiso con la realidad que le rodea, que le ha ganado elogios tanto como críticas y reproches de variado signo, está presente en toda su creación y es una de las virtualidades que los lectores han actualizado con mayor interés, al remitir a una situación —la de Argentina, como la de otros países hispanoamericanos— que podía preocupar o conmover a una fracción de los lectores de la sociedad española. En ese sentido, será *Abaddón* la novela que aproximará, aunque atenuadamente, como veremos, a Sábato al alcance político de otras novelas fundamentales de la literatura hispanoamericana reciente. Aun así, su recepción española ya no corresponde al tardofranquismo, sino a la transición, con lo que carecerá de la implicación política más o menos subversiva de obras como *La ciudad y los perros*.

El lanzamiento de *Apologías y rechazos* también puede ser entendido desde la perspectiva de la faceta cívica de Sábato a la que hemos hecho referencia. Se trata de una serie de ensayos que ya habían aparecido publicados en diferentes publicaciones argentinas, y que carecen, de hecho, de un elemento unificador que no sea la propia personalidad del ensayista y su articulación con el mundo que le rodea, pero que cultivan la imagen tolerante y demócrata de Sábato, hasta el punto de que «Censura, libertad y disentimiento» expone, además de una crítica de la censura en Argentina, un boceto de propuesta política basada en la renuncia —que Sábato aprendió del filósofo Martin Buber— al simplismo de colectivismo o individualismo, y en la primacía irrenunciable de la dignidad humana —deudora de su incorporación al existencialismo y al personalismo de Mounier—. El éxito relativo del libro —cuatro ediciones entre 1979 y 1987— corrobora la importancia de atender a la índole humanista de Sábato, que encajó mucho mejor con el público español desde el inicio de las dictaduras argentinas. Su inquietud moral, a veces tildada de próxima al anarquismo, encontró defensores entre la cultura española como Andrés Sorel o Félix Grande, y contribuyó a que se realizara una lectura muy concreta del pensamiento reunido en sus ensayos y novelas.

Tras el máximo de ediciones de los años comentados, se ha producido un descenso igualmente significativo en los años siguientes, aunque ha



aparecido incluso una edición solamente del «Informe sobre ciegos», capítulo de *Sobre héroes y tumbas* con una estructura narrativa autónoma que permite la licencia de editarlo en solitario[19]. Sin embargo, la ausencia de novedades por parte de Sábato, convencido de la suficiencia de toda su obra, así como la menor presencia del novelista en medios de comunicación (aunque se mantenga en las revistas de crítica especializada), han repercutido en ese descenso[20].

La lectura que se puede realizar de la inserción de Sábato en el sistema cultural español, desde esta primera perspectiva, nos permite determinar algunos aspectos de su posición en lo que fue el *boom* de la literatura hispanoamericana en España y, de hecho, empezar a precisar su real aportación. Sábato, como tantos autores hispanoamericanos, Borges entre ellos, era conocido minoritariamente, sólo por críticos que estaban en la vanguardia del conocimiento de las letras de América, hasta los años setenta; además, el reconocimiento del escritor argentino en otros países europeos antecede a su éxito en España. En Alemania, los críticos Leo Pollmann y Günter Lorenz ya colocan antes de 1970 *Sobre héroes y tumbas* al nivel de las mejores novelas latinoamericanas, junto a *Cien años de soledad*, y el propio José Donoso ha comentado que el éxito de la novela en Italia fue superior al de *Rayuela*[21]; allí la novela alcanza el reconocimiento, entre otros, de Guido Piovene o Salvatore Quasimodo en los años sesenta[22], mientras que en España habrá que esperar a que Andrés Amorós y Rafael Conte, a principios de los setenta, incluyan a Sábato en sus selecciones de autores hispanoamericanos representativos[23].

La peculiar contención del autor a la hora de publicar, fruto de una coherencia entre teoría y práctica literarias, contribuyó decisivamente a situarle en esa condición algo marginal con respecto a autores como Vargas Llosa, García Márquez o Carlos Fuentes, miembros, además, de una generación posterior. Por otro lado, parece claro que la obra novelística del escritor argentino, en su diálogo con el público, ha mantenido su valor como trilogía, a pesar de las diferencias entre las tres; también que su reconocimiento, algo tardío, vino acompañado de unas condiciones del mercado literario muy particulares y de unas circunstancias histórico-sociales concretas, definidas en el gusto de unos lectores que encontraron en Sábato a un autor ajeno, por su concepto de literatura, a algunas expectativas de lo que fue el *boom* de la novela hispanoamericana. Podremos precisar mejor estos conceptos desarrollando una segunda perspectiva, consistente en el análisis de las valoraciones entre la crítica literaria española.

Para aproximarnos a las ideas que orientaron a los lectores españoles, tomaremos como punto de partida una serie de testimonios de lectura sig-

[19] Informe sobre ciegos, *Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1994. A esta circunstancia habría que añadir otros tipos de pervivencia autónoma del «Informe»: es el caso de la versión teatral de Sanchis Sinisterra e incluso también de la versión en cómic realizada por Alberto Breccia.*

[20] *Círculo de Lectores también ha publicado la trilogía narrativa de Sábato:* El túnel *en 1990,* Sobre héroes y tumbas *en 1985 y 1990, y* Abaddón el exterminador *en 1991.*

[21] *Donoso,* op. cit., *p. 71.*

[22] *Cf. el resumen de las lecturas de la crítica italiana de* Sobre héroes y tumbas *que realiza Emir Rodríguez Monegal en «Por una novela novelesca y metafísica»,* Mundo Nuevo, *5 (noviembre 1966), pp. 5-6.*

[23] *Andrés Amorós,* Introducción a la novela hispanoamericana actual, *Salamanca, Anaya, 1971, y Rafael Conte,* Lenguaje y violencia, *Madrid, Al-Borak, 1972.*

nificativos, como son los de las críticas aparecidas después de la publicación de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*. En el primer caso, como hemos indicado, el número de reseñas es menor, ya que el impacto de las obras de Sábato, como en general el de toda la narrativa hispanoamericana, carece de la expansión posteriormente alcanzada.

La aparición de *Sobre héroes y tumbas* confirmó, trece años después, las posibilidades literarias del autor de *El túnel*. Lo poco que se ha prodigado Sábato a la hora de escribir novelas lo ha compensado con una conciencia muy particular de lo que es la superación del reto novelístico anterior; en este sentido, la aceptación por parte de la crítica de sus dos últimas novelas es genérica, porque percibe el esfuerzo de coherencia que, de acuerdo con la poética de Sábato, principalmente desarrollada en *El escritor y sus fantasmas*, se encuentra en ellas.

En la misma revista *Índice*, en 1960, Sábato advirtió del sentido de su nuevo proyecto literario:

> Mi sentido autocrítico me ha impedido hasta ahora publicar otra novela que *El túnel*. Más todavía: después de cuatro ediciones sucesivas en castellano y de seis traducciones, incluso en japonés, me acometió repentinamente la depresión autodestructiva y durante siete años no quise que el libro se reeditara. Sólo ahora saldrá nuevamente a la luz. Y eso porque publicaré al mismo tiempo *Sobre héroes y tumbas*, novela que creo representa más cabalmente lo que pienso y siento del mundo. Es decir, de la Argentina[24].

La cita nos permite calibrar, por un lado, la peculiar trayectoria literaria y comercial de Sábato, con esa tendencia al bloqueo y a la autoexclusión que Donoso considera tan determinante en él, y, por otro, la importancia del sentido de la novela para el escritor de Rojas, como indagación de los «fantasmas» personales del autor, asociados en su caso concreto a las grandes preguntas metafísicas del ser humano y a las pasiones y fuerzas que anidan en el interior de la conciencia. Esa preocupación por la existencia del hombre concreto en el mundo, se convierte, por medio del arte novelístico, en la historia de unos personajes que se mueven en el mundo que Sábato mejor conoce: Argentina.

Sobre héroes y tumbas suponía un esfuerzo estructural muy superior al desarrollado en *El túnel*, y su ambición puede considerarse mayor en ese sentido. La crítica supo captar esa ambición y asimiló elogiosamente el esfuerzo del autor con respecto a la novela anterior. El efecto estético que produjo en los críticos fue positivo: *Sobre héroes y tumbas* aunaba la historia de Argentina, la conciencia de la argentinidad, a la problemática espiritual del ser humano en conflictos de dramática importancia, y todo ello en un conjunto novelístico complejo, con una variada muestra de técnicas narrativas y con una estructuración original, en particular por medio del

[24] *«Carta de Ernesto Sábato al director de* Índice» *art. cit., p. 1.*



«Informe sobre ciegos», cuya presencia en el discurso novelístico es anómala, fruto de su concepción surrealista. La novela superaba cualquier referencialidad social —tan discutida en España en aquellas fechas— para adentrarse, sin límite aparente, en todo lo que puede revestir carácter de esencial en la vida humana: la literatura, la política, la religión, que se incorporan al texto a través de los personajes. Con estas expectativas, era perceptible el cariz totalizador de la novela de Sábato, entendiendo la novela como recuperación, en toda su esencia, del hombre contemporáneo en crisis, disgregado entre razón e instinto. La «novela total» tuvo una excelente acogida entre la crítica internacional e indicó a Sábato el camino a seguir para conciliar su poética con la necesaria novedad artística; el resultado será *Abaddón.*

Pero las expectativas de las obras de Sábato tienen que ver, siquiera secundariamente, también con las de Borges. Como hemos señalado ya, la asociación entre ambos se explica por su liderazgo, junto a Cortázar, en la narrativa argentina, su influencia en la opinión pública de aquel país, pero también por cuestiones meramente estéticas: Sábato ha realizado una literatura conscientemente opuesta a la de Borges. No es de extrañar que los lectores los asocien y comparen, como hace, en la crítica española, Jorge Campos: «¿Por qué cuando leemos a Sábato pensamos en Borges? Nada más alejado, casi a distancia polar, de la precisión expresiva y la exposición austera en elementos de los relatos de Borges, que esta narración larga, a trechos aparentemente difusa, trazando estados psicológicos con pinceladas neblinosas». Además, Borges es convertido en intradiegético en *Sobre héroes y tumbas,* con lo que a través del *alter ego* de Sábato, Bruno Bassán, el autor puede verter sus ideas ya expresadas en ensayos sobre la literatura borgiana. Sin embargo, como hemos visto a partir de Castillo-Puche, la oposición Borges-Sábato se puede entender además en clave de defensa de una literatura arraigada, comprometida con la realidad efectiva del autor, aunque sin renunciar al propósito metafísico, frente a una literatura, la de Borges, a la que se le podía achacar, de acuerdo con una lectura política, conformismo o escapismo. Borges y Sábato han sido sometidos por la crítica a frecuentes comparaciones que permiten elegir entre dos modelos de literatura claramente prestigiados pero notablemente opuestos. Leopoldo Azancot, crítico de *Índice,* en su reseña de *El escritor y sus fantasmas,* defenderá la obra de Borges frente a la devaluación de sus méritos que lleva a cabo Sábato en «Los dos Borges»:

> Sábato establece una distinción entre lo que él llama «arte gratuito o lúdico» y el «arte problemático». E incluye dentro de la primera categoría una gran parte de la obra de Borges. ¿Es justo al hacerlo? Los moralistas severos, y a esta especie pertenece nuestro autor, desprecian el barroquismo —mental y artístico— bajo todas sus

formas. Ahora bien, ¿es que bajo el barroquismo de Borges no hay nada, es que la pasión del hombre que no considera al pensamiento como un instrumento del conocer es banal? Detrás de los cuentos fascinantes de Borges, de sus ensayos —irónicos y profundos— se esconde un concepto de la existencia que sólo ha podido ser alcanzado a costa de grandes sufrimientos, de una rectitud intelectual inusitada. El ataque de Sábato contra Borges resulta explicable, pero no está justificado[25].

Jorge Campos renuncia a comprometerse con una opción de las dos, y se limita a encontrar un nexo entre ambos autores en la presencia del laberinto, aunque sea «de distinta traza y material»; destaca, siguiendo la advertencia del Sábato previa al texto de la primera edición, el sentido de la novela como exploración de «ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida». También llama la atención del lector hacia el componente histórico de la novela, en su doble vertiente: la anacrónica protagonizada por la legión de Lavalle, y la actual, con una localización concreta, Buenos Aires, espacio determinante en el realismo de la novela. Descubre asimismo una huella habitual en la nueva novela latinoamericana, la de Faulkner, y finalmente, resume su invitación al lector: «No es novela en la que se oriente al posible lector hablándole del argumento. Lo que interesa al autor, y lo que a aquél ha de interesarle es el movimiento moroso, contradictorio, ambiguo, de hombres y reacciones mentales»[26].

En la otra reseña de *Sobre héroes y tumbas*, el también escritor Abelardo Castillo no se refiere a Borges, e incide más en el «Informe sobre ciegos», que considera como «la clave nocturna» de la obra. Del protagonista del «Informe», Fernando Vidal Olmos, comenta: «héroe de las cloacas, profeta del subsuelo, este campeón de la inmundicia es, creo, un ejemplo único de atrevimiento literario», al tiempo que relaciona oportunamente el relato con Lautréamont, autor muy valorado por Sábato. Para Castillo, existe «un abismo formal» entre las dos primeras novelas de Sábato, aunque en la segunda «quedan la misma angustia de Castel, su angelismo al revés, su tristeza atroz, el túnel, el socavón por dentro»; es decir, «queda, en fin, el mismo novelista»[27].

La historia de la recepción de Sábato se detiene en este punto hasta que varios años después es recuperado. Las expectativas, en esta nueva fase, se han modificado tras la aparición de una serie de novelas que han sustituido al realismo social en la oferta editorial española: novelas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Tres tristes tigres*, *El reino de este mundo* o *Cien años de soledad*, entre otras. Prueba de esta renovación será la presencia, en las lecturas de *Abaddón* que la crítica realizará, de dos aspectos sobre los cuales de una manera u otra habrá opiniones: el experimentalismo narrativo y el compromiso social o político, factores éstos claramente puestos de relieve por la narrativa hispanoamericana que empieza a triun-

[25] *Leopoldo Azancot, reseña de* El escritor y sus fantasmas, Índice, *186 (junio 1964) p. 31.*
[26] *Jorge Campos, «Sobre Ernesto Sábato»,* Ínsula, *203 (1963), p. 11.*
[27] *Abelardo Castillo,* «Sobre héroes y tumbas», Índice de Artes y Letras, *XVI, 168 (diciembre 1962), pp. 31-32.*



far en España desde la concesión del premio Biblioteca Breve a Vargas Llosa por su primera novela.

Sábato ejemplifica perfectamente otra vertiente del proceso; es una figura reconocida cuyo acoplamiento a la nueva dinámica está desfasado ya que no está dentro de los autores priorizados por la crítica y las editoriales, pero que acaba incorporándose, aunque en un relativo segundo plano, con respecto a Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes y García Márquez. Difícil será encontrarlo incorporado en alguna lista con voluntad canonizadora, como, por ejemplo, la que diseña Gimferrer desde las páginas de *El Ciervo* en 1966: «Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Leopoldo Marechal, Mario Vargas Llosa, Vicente Leñero, Gabriel García Márquez, Virgilio Piñera, Juan José Arreola, Carlos Fuentes»[28].

De todas maneras, hay más factores, aparte de la no coincidencia cronológica, que pueden explicar ese cierto desplazamiento de Sábato con respecto a la primera línea de novelistas. Uno de esos factores podría ser la importancia de la lectura política que, en el caso del escritor argentino, tiene una definición menos agresiva que en otros autores claramente situados en torno a unas opciones políticas que los hacían fácilmente asimilables en determinados núcleos intelectuales de la sociedad española. Así, mientras algunos novelistas, como es bien sabido, mostraban un posicionamiento político izquierdista, emblemáticamente asociado a la revolución cubana, lo que pudo determinar lecturas concretas de sus obras[29], en el caso de Sábato, sus críticas hacia los regímenes comunistas y su pensamiento antirracionalista provocaron su descrédito, por ejemplo, en muchos intelectuales argentinos (e incluso en escritores como David Viñas) que le acusaron de reaccionario. La polémica sobre su posición política se incrementaría años después con las dictaduras de Argentina; en una revista española de orientación izquierdista como *El Viejo Topo,* Carlos Catania, amigo del autor, escribió en 1979 un artículo en el que defendía el compromiso de Sábato, como escritor independiente, con la sociedad argentina, compromiso que, de acuerdo a su idiosincrasia de «francotirador», no le alineaba con ningún grupo político concreto:

> Por defender una literatura que esté más cercana a la vida que al bizantinismo, los exquisitos lo tratan de retrasado o superado, olvidando que ésa fue la posición de Faulkner y Hemingway. Por atacar la literatura «social» y defender para la literatura el derecho de una expresión *total* del hombre y, en última instancia, de sus dilemas metafísicos, así como su ataque a la tecnolatría, realizado veinte años antes que Marcuse, algún sector de la izquierda no vacila en considerarlo oscurantista[30].

La aparición de *Abaddón el exterminador,* trece años después de su segunda novela, también puso de manifiesto la importancia del tema del

[28] *Pedro Gimferrer, «Carlos Fuentes»,* El Ciervo, *150 (agosto 1966) p. 13.*

[29] *Cf. Jordi Gracia, «Recepción y subversión: en torno a la narrativa hispanoamericana en España (1967-1973)», en Francisco Tovar (ed.),* Narrativa y poesía hispanoamericanas de las dos últimas décadas, *Lérida, Universidad de Lérida, en prensa.*

[30] *Carlos Catania, «Ernesto Sábato, ese luchador incansable»,* El Viejo Topo, *38 (noviembre 1979), p. 66.*

compromiso. El prestigioso crítico Rafael Conte, desde las páginas de *Informaciones* (diario en el que, recordemos, se centró, a principios de 1969, la polémica en torno a Alfonso Grosso y la nueva novela hispanoamericana) afirmó contundentemente que era «sin duda la novela más esperada de los últimos tiempos»[31], lo que revela que la crítica española había superado el desfase de la década anterior y había crecido la cotización del escritor argentino.

La aparición de *Abaddón* es juzgada desde la originalidad de la carrera literaria de Sábato, entendida como un proyecto personal y coherente alejado de corrientes y difícil de someter a comparación. La crítica acepta que combine la audacia formal de la búsqueda de un nuevo lenguaje novelístico, bastante común a la nueva novela hispanoamericana, con los propósitos de autoindagación y conocimiento subjetivista y metafísico que han perdurado en la obra de Sábato desde su primera forma bastante existencialista en *El túnel*, y con una dosis de compromiso no dogmático que relaciona al autor con la realidad de su tiempo pero sin absorber toda la temática de la novela.

Para Luis Suñén, «una de las características más claras de la narrativa de Ernesto Sábato es su carácter de enfrentamiento con las propias obsesiones», con lo que *Abaddón* «es la novela más veraz de Sábato, la más auténtica en su desoladora certeza, en su apocalíptica conclusión». En ella «toda una concepción de la literatura y del mundo salta con una evidencia aplastante. Sábato, personaje y narrador, vuelca en la escritura toda la potencia de su obsesión». Además, Suñén destaca que «la dimensión enormemente abierta de la novela se extiende a tres posibilidades fundamentales de lectura: la poética, la psicológica y la política». La lectura política tiene unos referentes inequívocos manifestados en el discurso novelístico a través de la historia de Marcelo Carranza:

> El novelista no se pone los trajes de un modo de concebir el compromiso del escritor para ir habituando la vista a una mera apariencia. Por el contrario, a través de sus criaturas y de su propio desdoblamiento, expone el vacío de la sociedad que, ajena a la realidad subyacente, se goza en su propia —y peligrosa— nada. La muerte de Marcelo —que llevaba a César Vallejo en el bolsillo— torturado salvajemente, ejemplifica gran parte de la digresión sabatiana[32].

Sin embargo, la prioridad siempre existencial de las novelas de Sábato evita que la novela se quede sólo en el terreno de la denuncia política.

La complejidad de la novela y su heterogeneidad narrativa y discursiva permiten interpretaciones variadas, pero predominan los lugares comunes acerca del valor renovador de la obra con respecto al género novelístico y el carácter de averiguación metafísica. Para Oscar Portiella, es «una de las

[31] *Rafael Conte, «Cómo se hace (y se deshace) una novela»,* Informaciones de las Artes y las Letras, *suplemento 325 (3 de octubre de 1974), p. 1.*

[32] *Luis Suñén, «Ernesto Sábato:* Abaddón el exterminador», Cuadernos Hispanoamericanos, *308 (1976), pp. 199-202.*



obras cumbres de la ficción contemporánea»; «a mitad de camino entre el monólogo del ensayo y el monodiálogo de la novela, *Abaddón* es la novela de la novela o sea una meta-novela: la novela del límite de la novela»[33].

José María Viña Liste adivinó la condición terminal de la novela: «Al lector de *Abaddón* le queda la arraigada impresión, temible sospecha que desaríamos no fuese confirmada, de que Sábato haya dicho ya cuanto quiso decir y, exhausto, fuese a enmudecer en el futuro». Para este crítico, *Abaddón* es la suma de toda la creación novelística y ensayística del autor; es una obra también que se aleja de algunas expectativas de lo que fue el *boom,* a pesar de su experimentalismo: «el novelista es decidido partidario de un tipo de creación no rígidamente encadenada a las estructuras económicas o políticas, ni para servirlas ni para combatirlas, sino de la literatura enraizada en los eternos problemas humanos aún no resueltos, en la vida y en la muerte, en la finitud, la angustia y la esperanzan»[34]. Lo cual tampoco impide que la «novela total» integre formas de compromiso:

> Y para quien busque constataciones explícitas de compromiso concreto ahí están las páginas sobre Vietnam, Hiroshima, Estados Unidos, Brasil, Che Guevara, las pruebas nucleares, la contaminación creciente, la actual situación argentina, las torturas infligidas a los presos políticos, o sus tremendas profecías sobre la destrucción del mundo hacia la que parecemos aproximarnos peligrosamente y casi como jugando[35].

No todas las críticas de *Abaddón* serán tan elogiosas: Rafael Conte la considerará falta de medida y de equilibrio, con lo que será, como *Sobre héroes y tumbas,* «una obra maestra frustrada». Conte no acepta la intensidad subjetivista de la novela: «la subjetividad no basta para la creación, sobre todo cuando no se sustenta en un texto autosuficiente», porque la obra es «deliberadamente confusa, desordenada, arbitraria». Sábato no es un estilista, y lo sabe, de ahí que estructure la novela a base de pasión y de búsqueda de una escritura total, viciada por la tendencia a la desmesura, a la acumulación; como consecuencia de ello toda la potencia de la novela se convierte en fragilidad y vulnerabilidad:

> Es la literatura en carne viva, si puede decirse así. Un creador que se devora a sí mismo, y en esta fiesta de autocanibalismo, trágica y corrosiva, van desfilando los «leit-motivs» de nuestro caótico mundo infeliz. La panoplia del escritor chorrea tragedia e infelicidad, un ansia desesperada —porque se sabe condenada al fracaso— de salvación y absoluto, de conocimiento de sí: una vez más vamos en búsqueda de nuestra identidad perdida, arrojados de un paraíso tan mendaz como imposible[36].

La opinión de Conte evidencia que la crítica prioriza el nivel discursivo de la novela sobre la historia y el posible carácter testimonial de ésta. Las lecturas de *Abaddón* atienden por lo general a lo que supone de transgresión del género novelesco, mientras que los aspectos diegéticos y la fantas-

[33] *Oscar I. Portiella,* «Abaddón *o el apocalipsis según Sábato*», Cuadernos Hispanoamericanos, *308 (1976), pp. 202-210.*

[34] *José María Viña Liste, «Una novela apocalíptica:* Abaddón el exterminador *de Ernesto Sábato»,* Revista de Occidente, *2 (diciembre 1975), p. 79. El mismo crítico realizó otra reseña de* Abaddón *en* Camp de l 'Arpa, *25-26-27 (oct.-nov.-dic. 1975), p. 64.*

[35] Ibíd., *p. 81.*

[36] *Conte, art. cit., p. 2.*

magórica y ontológicamente ambigua trama ocupan un lugar secundario. La alusión a la realidad social, la fuerza testimonial, que fuera tan importante en la recepción de *La ciudad y los perros* no importa tanto ahora como el subjetivismo o la metaficción. Es un síntoma tal vez de que las lecturas de la narrativa hispanoamericana en 1975 difieren sustancialmente de las de los años 60. Sin embargo, no deja de ser significativo que, excepto la de Conte, la más severa, las demás reseñas destaquen la importancia subsidiaria del compromiso como elemento relevante. Entre las orientaciones de la crítica suele estar presente la alusión a la realidad política y social como un factor positivo de la novela, lo que sin duda revela la importancia, dentro de las expectativas de críticos y lectores de la nueva novela hispanoamericana, de la situación política en la América de habla hispana como referente de la obra.

La propuesta literaria de Sábato se pondrá de manifiesto también a lo largo de diferentes entrevistas en los años siguientes a la publicación de *Abaddón el exterminador*, entrevistas que girarán en torno al papel del escritor en la sociedad y, más concretamente, a la discutida posición de Sábato ante la situación política argentina; de nuevo se demostrará así la importancia genérica del compromiso de los escritores hispanoamericanos ante esa realidad política y social en la recepción de sus obras en España. En *Cuadernos para el diálogo*[37], *Informaciones*[38] y *Triunfo*[39] la presencia del novelista será asociada básicamente a aspectos políticos, con lo que, aunque algo tardíamente en su caso, se producirá la incorporación a la polémica política. Sábato en esas entrevistas reitera su posición ideológica, alejada de extremismos, al tiempo que explica los temas esenciales de su teoría de la novela.

A las preguntas sobre el testimonio como exigencia literaria, responde resumiendo algunos aspectos fundamentales de su poética. Sábato ha sido siempre un autor opuesto a reducir la novela a un testimonio superficial o a la radiografía de un cuerpo social con fines más o menos denunciatorios:

> El arte no es «reflejo» de la realidad, como equivocadamente suele decirse y hasta exigirse: es un acto onto-creador, añade realidad a la ya existente. La realidad del hombre después de Dante no es la misma que antes (...) Por otro lado, cuando se habla de testimonio en nuestros días, se sobreentiende testimonio político y social. Esa exigencia sólo conduce a la mala literatura. Kafka, que no da testimonio, es gran literatura; y Vallès, aquel autor de *l'Insurgé*, es mala literatura, a pesar de su fervoroso testimonio por La Commune. Hasta Marx lo tomaba en broma[40].

La nueva difusión de su pensamiento ayudará a colocarle entre los autores más destacados en los años posteriores al *boom;* en 1983 aparecerá un volumen de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado íntegramente a la

[37] *«He denunciado atrocidades de izquierdas y derechas», entrevista con Manuel Guillén,* Cuadernos para el diálogo, *195 (enero 1977), pp. 52-53.*

[38] *Ángel Leiva, «Sábato: una profunda desesperación»,* Informaciones de las Artes y las Letras, *suplemento 457 (14 de abril de 1977), pp. 1-2.*

[39] *«Ernesto Sábato: mi actitud es transracional», entrevista con J.A. Gómez Marín,* Triunfo, *774 (noviembre 1977), pp. 60-61.*

[40] *«He denunciado atrocidades de derechas e izquierdas», cit., p. 53.*



obra de Sábato, que incluye más de novecientas páginas de estudios sobre el escritor argentino y culmina la productiva relación con la revista colocándole al nivel de otros grandes como Cortázar, Rulfo u Onetti.

Hasta ese punto de consagración que le sitúa en la élite de las valoraciones españolas, la obra de Sábato atraviesa el camino difícil de la adaptación a las condiciones de la crítica española, condiciones que suelen incluir el vector político de manera más o menos firme. La narrativa del escritor argentino venía avalada por su prestigio fuera de España, que convirtió su tercera y última novela en un acontecimiento literario importante, aun cuando en 1975 el *boom* estaba en su receso; y, si bien el impacto de *Sobre héroes y tumbas* muestra algunas carencias de la crítica española, como el desconocimiento de buena parte de la literatura de Hispanoamérica, el caso de *Abaddón* pone de relieve la solidez de mercado y crítica que tiene lugar tras el *boom,* y cómo la particularidad del fenómeno en su versión española (agotamiento de las fórmulas del realismo social, conexión ideológica en el contexto de la lucha política contra el franquismo) ha dejado paso, a mediados de los setenta, a la consonancia con las valoraciones de la crítica europea.

Es así como se configura, en sus rasgos esenciales, la historia de una recepción, la de las novelas de Ernesto Sábato, a través de la cual hemos podido observar brevemente cómo fue su participación en la expansión de la narrativa hispanoamericana en España y, sobre todo, hemos empezado a adivinar cómo atañían algunos aspectos estructurales de esta expansión al autor de *Sobre héroes y tumbas.* Hemos visto sumariamente las principales consideraciones que las dos novelas merecieron en el momento de su aparición, en lo que es un sondeo de dos momentos bien diferentes de la historia de la crítica literaria española. Nuestra revisión ha intentado, en definitiva, ofrecer un ejemplo de análisis de la recepción crítica que sirva para descubrir cómo se ha producido la consolidación en España del *status* de un autor destacable, como Sábato. De la reescritura de estas diferentes historias es de donde puede surgir el análisis completo que confirme la vinculación real de los lectores españoles con la literatura hispanoamericana, proceso largo y complejo que está en el núcleo de algunas de las más importantes transformaciones literarias y culturales habidas en España en las últimas décadas.

Pablo Sánchez López



Giovanni Domenico Tiepolo: ***Angélica y Medoro***

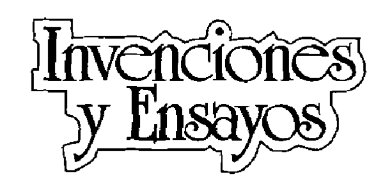


Los lejos que se ven en la pintura

(Teatro y pintura en el barroco)

Algunos modos de pensar sustentados en el afinamiento y la crítica de nuestro lenguaje, como el del pintor Salvo, nos hacen ver que, en realidad, cuando hablamos de la tradición de la pintura occidental, hablamos de un período de tiempo que se pudiera reducir a cinco siglos de cultura. Dos ideas pueden muy bien presidir el desarrollo acaecido entre esas fechas, digamos entre el siglo XV y el nuestro: hablaremos de la perspectiva y de la máscara. De la relación entre el tiempo y los hombres durante fechas en que éstos y aquél todavía tenían alguna vinculación distinta de la mera sucesión de los momentos de un presente continuo, antes de la patética y trágica (nunca mejor dicho) ruptura de los lazos que ahora parecen disueltos en alguna época lejana y definitivamente perdida.

Es sabido que una máscara disfraza una identidad mediante una sustitución. También que, de extender por doquier el juego de las máscaras, nos encontraríamos en un teatro, donde todo es máscara, como en las calles dispuestas para un carnaval. Pero, ¿qué ocurre si el mundo no fuera sino un diverso y general teatro, si en la máscara de cada uno no hubiera extravío o disfraz sino precisamente encarnación de su propio destino y de su propio nombre? Para esta posibilidad que todo el barroco europeo aprobaría, el mundo se extiende como un gran escenario donde cada ser y cada cosa cumplirían su destino, como al cabo lo hacen los seres y las cosas en otro escenario mayor, regido por las leyes secretas de la Gran Memoria, sin antes ni después, sin pasado ni futuro, que únicamente dictan la representación en la sesión a la que asiste la mente divina. Todo se quiebra, todo se desmorona y se deshace, sin embargo, cuando el espectador se sabe con demasiada y letal lucidez espectador de una ficción, y el actor rasga el velo de la ilusión con la distancia de saberse también personaje de una falsedad, o con la confusión de mezclarse entre



el público, o de querer mezclar al público con él. Recuerdo que para Leopardi, en muchas anotaciones de su inolvidable *Zibaldone*, la capacidad de vivir con ilusión y con pasiones era la cifra mágica sin la cual se apaga hasta extinguirse la llama de la vida.

Pues bien, si el espacio escénico que componen nuestro «pequeño mundo» y la Gran Memoria de Dios, que resulta ser el único espacio donde se encuentran, desaparece, lo hace también la posibilidad de esa divinidad cada vez más alejada y más ajena y, con ella, la de nuestro propio papel en la obra, la de la verdad de nuestra máscara (porque es ahora cuando ha aparecido el juego de la verdad y el error, que antes no tenía cabida) hasta que la ausencia acaba por ser, ya sin actores, el protagonista único de una pieza sin duda larga y aburrida, además de mortal.

Estas observaciones, conocidas para todo contemporáneo mío, no me hubiera sido posible precisarlas sin la persuasión derivada de la lectura de un ya viejo libro de Eugenio Trías, *Drama e identidad* (Barcelona, Ariel, 1974), en el que se estudia la relación entre una cultura dramática cuya cima debiéramos encontrar en el barroco, y la percepción de nuestra propia identidad entendida como desvelamiento de la verdad y de la memoria. Sobre este vínculo de reconocimiento de nuestro propio ser, de nuestro mundo y de nosotros en él, decía Trías con carácter general: «Nuestra literatura, nuestra mitología, nuestra cotidianeidad está poblada de seres sin estirpe ni parentela. Inclusive sin nombre. Que a lo más tienen por nombre una inicial. O que se llaman lisa y llanamente «El Innombrable». El gran teatro del mundo, pues, desaparece. Donde hubo Autor todavía no ha llegado Godot y no hay trama porque no hay drama. Y no hay drama porque no hay tiempo. Es un pensamiento en el cual la duda es radical, no únicamente metódica. Es una filosofía que ni siquiera alcanza la precaria paz y satisfacción que proporciona el escepticismo».

No siempre fue así. La vida y el tiempo eran, como la identidad y la memoria, una sola y la misma cosa. Frances A. Yates nos ha dejado el impagable libro *El arte de la memoria* (versión española de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974) para explicar el nacimiento de técnicas, artes y magias que desde Grecia al siglo XVIII tuvieron por cometido, en resumidas cuentas, acercarse a la Gran Memoria del Mundo tal y como se representa a la mente de su Creador, y rozar con alas humanas la porción de cielo en la que los hombres participan de la naturaleza divina. El orador clásico aspiraba a ver el orden visual en las palabras de su discurso. Imagen, espacio y voz quedaban reunidos en la raíz de una técnica o arte que tomaría luego muchos nombres y muchos derroteros pero en la que no ceso de encontrar el nacimiento del denominador de la que antes llamábamos cultura dramática occidental.



Mucho más tarde, la recuperación de la antigüedad clásica por parte de los Renacimientos italiano e inglés, sobre todo propició una resurrección del arte de la memoria cuyo componente escénico y visual debía ahora entrar en conversación con una nueva ciencia constituida en piedra angular de la civilización que nacía: era la perspectiva. A partir de entonces, los artilugios proyectados en pos del logro de la verosimilitud aristotélica y construidos para «ver el mundo como es debido» se suceden. La técnica fabrica el arsenal instrumental cada vez más afinado en consonancia con el deber ser dictado por la razón a la mirada. El interior de la consciencia moldea y conquista el exterior inaprehensible del mundo según la imagen que el intelecto elabora a su medida. La «cámara negra» de Alberti y el juego óptico de las tablas de Brunelleschi obligan al espectador a mirar según las reglas de la perspectiva que la locura en que murió naufragado Ucello, sólo llegó a vislumbrar. Y, en todo caso, «entre tantas cosas que se trataba de hacer resurgir», como decía Klein, se pretende la revitalización del antiguo teatro clásico, intención que encontró en el *Philodoxus* de Alberti su mejor realización y su interpretación adecuada.

Sin embargo, el esfuerzo clasicista con su decorado de pisos con columnas, su *fons scenae* a la antigua y sus decoraciones dispuestas en el orden requerido por la llamada *scaena picta*, indudablemente correspondido con una unidad de lugar, de acción y de tiempo a la que obligaban las reglas dramáticas se va... ilusionando. En el telón de fondo de una obra de Ariosto aparece pintada, con su horizonte al fondo de la fuga, una *prospettiva d'un paese*, y Serlio, cuyo famoso proyecto de teatro de madera para Vicenza data de 1539, llena los ojos del espectador de relieves, distancias y trampantojos que se siguen desarrollando después en innumerables ejemplos hasta que la profundidad de la escena se abra al infinito y rompa, como en el siglo XVII, la unidad espacial y, con ella, las otras dos unidades de la preceptiva aristotélica. Nuevas almas, nuevos gustos.

La «resurrección» de la antigüedad clásica nos mueve a pensar ahora en el simultáneo anuncio de su final. En cierto modo, la Antigüedad acaba en el Renacimiento, podemos pensar, y el tiempo, el espacio y la acción únicos que marcaban la sujeción a sus leyes dramáticas se van deshaciendo hasta culminar en el teatro barroco de Lope o de Shakespeare. Por cierto que para Yates el arte de la memoria renacentista vendría a abarcar las aportaciones de un lapso de tiempo inaugurado por el *Teatro* de Giulio Camillo y clausurado por el colofón de otro *Teatro de la Memoria*, el de Robert Fludd, el gran filósofo hermético de la Inglaterra del siglo XVII, más o menos contemporáneo del «cisne del Avon». Cuando definió su *Teatro* habló de un lugar «como un teatro público en el que se representan comedias y tragedias». Teatros públicos eran los teatros en los que se

representaban las obras de Shakespeare, por ejemplo, y es muy posible que estuviera pensando en uno de ellos y no en un juguete de ficción para ayuda de oradores retóricos.

«¡Ved las ruinas del mundo!», exclamaba Ben Johnson, el autor del famoso elogio de Shakespeare, ante el incendio que quemó las maderas del Teatro del Globo, sede de la compañía de actores de Lord Chamberlain. El mundo era el teatro donde se representaban la comedia y la tragedia shakespeareanas. Pinturas y telones, decorados y relieves iban a pretender la ilusión de profundidad y de extensión en un escenario que en el alma de los espectadores se había agrandado hasta hacerse, como Dios, igual de lejano que la firmeza del mundo y de las creencias del optimismo renacentista, y del pequeño mundo, espejo de la divinidad. La perspectiva se iba a romper, las máscaras iban a caer tras el desarrollo de la conciencia científica positiva y sólo la ilusión de la acción, muchas veces trepidante, enloquecida, iba a ser capaz de calmar las aflicciones del nuevo gusto del público en una escena en que un nuevo protagonista habría de imperar, dominándola por completo: el Tiempo. La lejanía y la línea de fuga se convertirían en fondo de esa misma acción, esa lejanía en la que muchas veces destellan los últimos rayos del crepúsculo, como en los cuadros de Claudio de Lorena, telones al fin y al cabo de un teatro auroral o crepuscular, esos últimos rayos y luego, las estrellas de la noche infinita. Todo máscara, todo vértigo, todo acción y todo sueño.

Eugenio Trías, en el primer capítulo dedicado a explicar lo que él llamó la «madurez del drama», venía a decir: «Un templo o 'tempietto' del renacimiento (y lo mismo puede decirse de un lienzo, de un fresco, de una misa o de un motete) parece levantarse fuera de toda temporalidad (...) No hay avance ni recorrido sino tan sólo interjuego de líneas y de planos. Lo mismo sucede con los lienzos renacentistas (...) El arte del renacimiento puso los cimientos de una cultura dramática de gran escala: unificó los elementos dispersos medievales y concibió una obra unitaria. Esa unidad, sin embargo, era todavía 'formal' (...) El drama que presentó era más bien la condición de posibilidad del drama, no el drama mismo (...) Sólo en la cultura barroca puede decirse que el drama se afinca en la temporalidad (...) Una temporalidad irreversible, abocada a lanzarse, más allá del lienzo y de la bóveda, más allá de toda escisión supuesta entre interior y exterior, hacia un universo cuya única cadencia es el infinito. La cultura renacentista concibió el ser en términos de perfección, de límite, de esfera y de círculo (...). La cultura barroca intentó implicar al infinito en la representación, de ahí que todo lienzo, todo interior de templo, 'escape' de su límite material, bien sea a través de la ventana entreabierta o del ambiguo cortinaje». Esta ventana y este cortinaje de que habla Trías son fundamentalmente



visuales, cuando no decididamente pictóricos. Es, por tanto, la pintura la que va a entrar en el teatro para dotar a ese infinito de consistencia plástica y a ese espectador, de la emoción dramática derivada de la lejanía en la que se suceden los cuadros y campea la acción. Es la pintura la que va a modificar la escena desde la rigidez clásica vitrubiana y su deuda y compromiso con las tres unidades, hacia la sucesión de máscara, de países y de días. Es la pintura la que va a atemperar el ansia del espectador colmándole de ilusiones, de formas y lugares, de historia y de leyenda.

Y, a todo esto, en España, ¿qué sucedía? Don Ramón Menéndez Pidal dejó escrito que «todo el mundo estaba ansioso de un arte dramático nuevo, que brotase de la vida y de la sensibilidad del hombre actual, en vez de un arte disecado por los preceptistas entre las páginas que Aristóteles y Horacio habían escrito para hombres de otra cultura ya caduca» (en «El hogar de Lope de Vega», recogido en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945). Este arte dramático nuevo iba a ser, ya lo hemos adelantado, el teatro de Lope. Nuestro «fénix» quiso abrazar con pasión el sentido de la naturaleza que el platonismo renacentista había alzado por encima de los frutos del arte. Sin embargo, las vueltas de la vida, su mezclarse estrechamente con ella en amores y desengaños incesantes, había insuflado en Lope un nuevo sentimiento de lo natural a cuya expresión las reglas clásicas servían más bien de poco. La preceptiva chocaba con la emoción fresca y pujante del corazón diario hasta el punto que un buen número de autores, con don Marcelino Menéndez y Pelayo a la cabeza, quisieron ver luego en Lope el símbolo de una escisión y de un desdoblamiento cercano a la esquizofrenia. Para don Marcelino, por ejemplo, Lope es, por un lado, el poeta de la emoción popular que arrancaba del público las lágrimas y las risas en el teatro y, por otro, el pedantesco preceptista que, cuando se pone a dar razones de su arte, como en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, no para de enumerar autores y lugares en un laberinto teoricista y pseudofilosófico del que no consigue salir. El humanismo de sus raíces intelectuales y el nuevo gusto producirán en Lope, así, una tensión entre dos extremos por los que no sabe optar con decisión. Hasta cierto punto, esto es verdad si no alcanzásemos a ver en ello más que un problema creativo personal y no lo que realmente significa, es decir, el reflejo de la encrucijada en que se encontró la cultura dramática europea en la que Lope se vio inmerso y que se encarna en él como en un símbolo revelador o un emblema.

Cuando Lope defiende reglas, defiende apasionadamente las que conoce, las de las fuentes clásicas que la revitalización humanista había repristinado. Y cuando se emplea en la práctica de los versos, es a través de esas mismas leyes como cree poder alcanzar lo que su tiempo exige: el

natural de la inspiración, de la voz y del tema. Virtud y naturaleza, como el antiguo lema imponía, se alambican en el crisol de una expresión artística que pretende salvar la vida de la palabra de los estragos de un tiempo que es ya decididamente destructor. La retractación que Menéndez y Pelayo creía ver en el *Arte Nuevo...* con respecto a la propia práctica estética de Lope, no lo sería si pensáramos que la exigencia de un nuevo gusto teatral obligaba a otros cauces de la expresión para llegar a objetivos finales que eran muy viejos y que, en gran medida, eran los mismos de la antigua preceptiva aristotélica que tenía a la imitación de la vida y a la verosimilitud de la acción dramática como su fin más preciado. Las convicciones de Lope, en tanto, no se tambalean mientras dura la demolición del perfecto edificio renacentista. Él sigue siendo, en moral y en estética, en arte y en religión, un humanista postrero que no hace palinodia de las fuentes de las que bebió pero al que su tiempo y la pugna entre la antigua cultura y el cientificismo en apogeo —los modernos— exigen un compromiso y una clara afiliación. Así lo debió entender el catedrático Alfonso Sánchez, quien hacia 1618 salió al paso defendiendo a Lope de las críticas disparadas en el libelo de las *Spongiae* que pretendían el daño de nuestro autor. Y así lo entendió también el gran adalid de su causa, el gran Tirso de Molina, que es ahora quien nos va a centrar en lo que nos interesa.

Lope quiere, sobre todo, entretener, instruir y deleitar. Pero para ello necesita, más que nada, ser entendido, transmitir con claridad la emoción que deja la vida a su paso, que es siempre para él previa y más alta que el artificio. Este deleite no es otro que el requerido en el precepto de Aristóteles y Horacio («... General aplauso/ lleva el que utilidad mezcla y dulzura/ y al lector divirtiendo le alecciona») que es de quienes Lope aprende, aunque sea a través de la *Filosofía Antigua Poética* de López Pinciano, que también nos consta, porque la hemos visto figurar en el inventario de sus últimos bienes, había leído Velázquez. Complacer, pues, emocionar, al cabo, con un nuevo teatro que para Lope es el más viejo de todos y acaso el único, cuyas normas se ve obligado a vulnerar y a trastocar por completo como si de un revolucionario autor —que lo es— se tratase, y aunque, forzado por el tiempo —el protagonista de la época— se vea forzado a vestirse con otras y muy distintas galas, como él mismo dice en el prólogo a *El castigo sin venganza:* «... que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». Y qué hacía falta para deleitar a ese nuevo espectador, concretamente español y barroco. En el *Arte Nuevo...* es el mismo Lope quien nos lo aclara:



Por que considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juïcio desde el Génesis...

Esa impaciencia del espectador nuevo pedía movimiento, acción y acciones, vértigo, distancia, escenarios y lejanías. Para todo ello, es también Lope quien suministra la receta en unos insuperables versos de *La Arcadia* en los que, por boca de Montano, dice:

Paréceme el discurso de tu historia
los lejos que se ven en la pintura,
confusos cielos de tu incierta gloria.

En ese maravilloso endecasílabo: «los lejos que se ven en la pintura», Lope resume la pretensión de su intento teatral del que Tirso iba a ser un defensor ciego y un fidelísimo albacea. En *Los Cigarrales,* el discípulo avantajado del genio nos declara: «No en vano se llamó la poesía pintura viva, pues imitando a la muerta, ésta en el breve espacio de vara y media de lienzo pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, y no es fruto que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta más significativa que esotro». Recordemos que «Los lejos» fueron recurso pictórico extendido en la época y, por tanto fundamental elemento compositivo de la pintura no ajeno a la sensibilidad de Lope, como tampoco lo eran las sombras y las luces. La naturaleza, para Lope de Vega, es fundamentalmente pintora y su realidad es, ante todo, visual. De ahí que el artista deba abordar con esta sabiduría su imitación, el fin último de su arte.

Además de las alusiones pictóricas que conocemos en *La Arcadia,* en *La Dorotea* o en *Amarilis,* el dramaturgo repartió con generosidad referencias a la pintura en gran número de sus comedias, como Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano se encargaron de expugar en un meritorio estudio (*Afirmaciones de Lope sobre preceptiva dramática,* C.S.I.C., Madrid, 1961) en el que también se citan remisiones a lo que no es sino lugar común de la cultura del siglo XVII español y, en concreto, de sus teóricos y preceptistas, como Francisco de Holanda, quien, en sus *Diálogos de la pintura* reivindicaba al orador que dibujaba con palabras en la exposición y explicación que de la retórica hizo Quintiliano; Vicente Carducho; el citado López Pinciano («... el poema es una tabla, la fábula es la figura, el metro los colores...»); Francisco Cascales; Ricardo del Turia, que vuelve a hablar de la cólera española, que «está mejor con la pintura que con la historia»; Pérez Montalbán... Los autores del mencionado libro dicen con indudable tino que «es fácil ver la relación que existe entre pintura y poesía (en



nuestro caso el teatro) si no perdemos de vista que el poeta toma en cuenta que su obra está escrita para representarse y, por tanto, es pintura en acción». Lope, pues, quería «ver» sus comedias y hacerlas «ver», al modo en que el orador que intentaba persuadir a su público mediante las normas de la retórica clásica, precisaba «ver» sus palabras para hacerlas «ver» en un discurso que tomaría forma visual llegado a los oídos del que escuchaba la voz. La imaginación barroca llega al límite de los ojos para encomendar a los oídos el alcance de lo que no consigue dar caza con la vista. De ahí que el cuadro barroco que Trías recordaba no concluya, como en una pintura renacentista, en los márgenes de su marco, sino que desborde sus fronteras y se proyecte hacia otro espacio que ya no tiene materialidad real pero hacia el que la imaginación se ve invitada a viajar por la persuasión de la distancia, de la velocidad y de la profundidad de las formas y las figuras. Los oídos ven y los ojos escuchan, como el propio Lope repite en otro de sus prólogos: «... pero aunque sea cosa tan excelente el oír, puedo yo con solo la vista oír leyendo, y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo. Lo mismo dirán los oídos contra los ojos; pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginación por ideas lo que oyen». Y también:

> Pues así la vi y en calma
> después de verla quedé
> y a los ojos trasladé
> la imaginación del alma.

La pintura se hace sueño del alma que desborda la visualidad de una representación, persuadida de ser algo más que plástica. En el apoyo pictórico de Lope, la preeminencia de la realidad natural se resuelve en sombra, en humo, tras la imitación trabajosa del artista. Hay algo no alcanzable, algo que es aroma, suspiro, esencia más que sensible, sombra hacia la que sólo la imaginación se puede proyectar después de conocer el glorioso fracaso de los ojos. Ha nacido un tiempo nuevo hecho de roleos y de espirales, de abismos insondables y de cimas indiscernibles, que encontrará su fiel acuñamiento formal algo más tarde, cuando la idea del infinito romántico mueva a otras formas de representación adecuadas a otra sensibilidad y a otras angustias. Por el momento, los lejos, las sombras y los fulgores de la pintura barroca que Lope quiso para su teatro son, me parece, el heraldo visual, en su indefinición, su vaguedad y su misterio, de lo que se iba avecinando.

En cuanto a la colaboración de los sentidos que hoy nos importan, quizá no deje de venir a cuento un recuerdo del gran innovador del teatro barroco, del que, como decía Harold Bloom, «después de Dios, es quien



más ha creado», aunque sólo sea por hilvanar afanes de una común Europa y de una tradición y una preocupación que Lope y Shakespeare compartieron, y por no olvidar la ruina entre llamas del hermetismo que habíamos sepultado junto a la del Teatro del Globo. Nos ahorraremos ese teatro del arte de la memoria en que consiste, entre otras cosas, el *Cimbelino,* pero no puedo por menos de recordar algunos pasajes de *El Rey Lear* que nos sirven para el comentario. Y es que en la escena VI del acto IV, en el precipicio al que han llegado, cerca de Dover, Gloucester y Edgardo, éste se esfuerza por describir lo que está viendo al fondo del abismo para que la imaginación del duque, ya sin ojos, se lo represente. Es una descripción de lejos y de distancias que avanza hacia el infinito en la irreversible dirección de una caída: «Venid, señor; aquí está la cima. Estaos quieto. ¡Qué escalofríos da dirigir la vista allá abajo! Los cuervos y las chivas que vuelan por el espacio intermedio apenas aparecen mayores que escarabajos. En medio del precipio, suspendido en el espacio, veo a un hombre que coje hinojo marino; ¡pavorosa faena! Dijera que no es más grueso que su cabeza. A los pescadores que recorren la playa se les tomaría por ratoncillos. Más lejos, un gran navío anclado parece tener el tamaño de su chalupa, y ésta es como una boya, que apenas se distingue. No logran oírse desde esta altura los murmullos de las olas que van a romperse sobre las innumerables peñas movedizas de la costa; no puede mirar más desde tan alto. Temo que la cabeza se me vaya y que, perdida la vista, caiga en el abismo».

Y sólo un poco más tarde, cuando el enloquecido monarca hace entrada en la escena coronado de hojas y de flores, se entabla un diálogo que también debemos recordar. Lear ordena leer un mensaje al duque, a lo que éste, sin vida entre los párpados, replica: «¡Cómo! ¿Con las cuencas de los ojos?» Después, Lear insiste: «¿Estás loca? Se puede ver cómo va el mundo sin tener ojos. Mira con las orejas. Ve allí cómo un juez injuria a aquel ladrón sincero. Presta el oído. Cámbialos de sitio por arte de birlibirloque. ¿Quién es el juez? ¿Quién es el ladrón? ¿No has visto al can de una granja ladrar a un mendigo?»

Íbamos con los lejos. El esfuerzo de Lope por presentar un cuadro al espectador, una pintura, se ve compensado por la emoción que proviene de la percepción de una distancia espacial y temporal a través de la cual llega la acción, transcurre y se fuga. Algo más tarde, el teatro francés, sobre todo, también querrá imágenes, formas, representaciones y figuras muy cercanas a las de una presencia plástica, pero lo cierto es que su poesía no las conseguirá sin pagar un cierto tributo a la rigidez y a la frialdad de otra clasicidad por segunda vez recuperada y hay que decir que casi agotada e inexpresiva. Por el contrario, la imaginación a la que apelan el

teatro y la pintura españoles del barroco aporta una representación en la que la plasticidad de las formas deshace sus aristas por mor de su dinamismo y fugacidad, y se aleja hacia el infinito en el momento y lugar en que la representación visual ha llegado a su límite. Es a ese límite al que han sido llevadas la óptica y la perspectiva del sistema plástico renacentista que hace no tanto tiempo habíamos visto nacer. Pero, en realidad, se trata del mismo afán, digamos, del mismo alma de quien actúa como transportador de una visión y de una imagen del mundo que ayer estuvo firmemente asentada y hoy parece querer saltar a los aires indefinidos del abismo. Es el mismo Lope quien decía:

> A ti, que en perspectiva
> acercas lo más lejos
> entre confusas nieblas y reflejos,
> dulce mentira viva.

Reconociendo así una alusión, una ficción y, en cierto modo, un fracaso de la realidad material percibida por los sentidos. Así lo dice quien, sin apenas duda, sabía que no poseía más instrumental que el que su cultura humanista le había legado con la herencia del siglo XVI para el buen fin de sus propósitos artísticos, para que, como así lo escribe, su teatro muestre la vida «haciendo el mismo efecto en los oídos que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras, y las demás en lejos; porque sin reducirlas a perspectiva es imposible pintarlas...» Es obvio también que la visión sobre lo real impuesta por la perspectiva del Renacimiento que Lope y el barroco heredan y defienden (para llevarla luego al borde de sus posibilidades de representación y, con ellas, al borde de un precipicio) determina un sistema de figuración plástica basado en la confianza dada a las leyes ópticas que la física naturalista había propugnado. Es, diríamos, una imagen del mundo confiada y optimista que parece decirnos: «lo que ves, existe y lo real es como lo ves». Cuando la confianza en la realidad quiebra y nuevas leyes comienzan la larga senda de la duda occidental, aquella imagen de la naturaleza quiebra con ella y es sustituida por otra imagen que guarda la obediencia a las mismas leyes perspectivistas, pero ahora con la conciencia de estar soñando una ficción, con el desengaño que produce estar asistiendo a un teatro perfectamente representado en el que, sin embargo, todo es mentira. De ahí al tirabuzón hiperconsciente en que se asfixian nuestra cultura dramática y nuestra imagen del mundo hay sólo un paso de dos o tres siglos. La conciencia hipertrofiada del actor en el escenario —la mentalidad de actor— abolirá el papel del Autor del teatro y del mundo que antaño estaba presente aunque no representado.



Pero ya sabemos que la «desmesura» barroca está muy lejos de consistir en una perversión. En vez de representar una suerte de visión enfermiza, es más bien la representación formal, cimentada en el sistema óptico renacentista, de un alma nueva, del alma de un hombre que ya tenía y encarnaba otra imagen del mundo. Orozco recordaba cómo «en lo formal y en lo ideológico se desarrolla este paradójico contraste: visión próxima, concreta y detallada, junto a visión de lejanía y profundidad confusa: precisamente hasta acentuando ambas visiones con los llamados 'primeros términos desmesurados'. Igualmente los objetos, perfilando duramente su corporeidad hasta excitar la sensación táctil, sugieren, por otra parte, incluso en la atmósfera que los envuelve, el mundo de lo infinito al que deben su existir. Pensemos en los bodegones de Sánchez Cotán y de Zurbarán que, conforme a la afirmación teresiana, descubren bien esa presencia de Dios hasta en la más humilde de las criaturas». Esos «primeros términos desmesurados» son, por lo demás, fórmula de Wölfflin que Orozco emplea, como también lo es la de la «tendencia a la forma abierta», signo y carácter de la estética del tiempo que nos ocupa. Abierta al infinito aquel que todavía no ha abandonado el último acantilado formal de la representación perspectivista, y consciente de que en ese llevar la representación aquella a su extremo y en acusar el énfasis de ese estado terminal consiste la limitación de la distancia visual, y de que en la sugerencia y persuasión de la fuga está la clave del sistema iconográfico y óptico en el que se reconocen la tensión, la impaciencia y la melancolía de un alma humana muy distinta ya de la del confiado humanismo.

Los «lejos» son efecto utilizado por los pintores barrocos, ya lo hemos dicho, y aprendido por los poetas. En el contraste de la desmesura de los primeros términos con la vaguedad difuminada de los fondos radica la representación de la sensación de infinitud tan característica. Y es así como, en el comienzo del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, aparecen dos pintores en cuya labor no faltan «nuestros lejos». Y es también Orozco quien recuerda una copla burlesca de Góngora:

> Reniego de viejos
> Si es lejos, no me lo mandes
> Que aún en los lienzos de Flandes
> Me parecen mal los lejos.

Y otro pasaje del *Orfeo* de Jáuregui («la luz caliginosa de un turbado incendio, entre borrados lejos»), otro del *Desengaño de Amor en Rimas* de Soto de Rojas («Cuyos lejos y sombras bulliciosas/ Parecen pensados donde están las diosas»). Pero, sobre todo, en Lope hay toda una galería museográfica de distancias y de contrastes pictóricos. Pensemos en este



fragmento de *El Príncipe Constante* en el que no es difícil reconocer uno de esos telones teatrales desde los que la luz llega al espectador, como en el aire, partiendo del fondo del escenario, que pintó tantas veces Claudio de Lorena:

Dos naves: si bien entonces
No pudo la vista absorta
Determinarse a decir
Si eran naos o si eran rocas;
Porque como en los matices
Sutiles pinceles logran
Unos visos, unos lejos
Que en perspectiva dudosa
Parecen montes tal vez
Y tal ciudades famosas,
Porque la distancia siempre
Monstruos imposibles forma:
Así en países azules
Hicieron luces y sombras
Confundiendo mar y cielo
Con las nubes y las ondas,
Mil engaños a la vista...

Como es bien sabido, lejos y sombras no son sólo, en la técnica barroca de la pintura, una mera aportación iconográfica que se deriva del sentimiento de hallarse el hombre situado en un determinado lugar frente al mundo. Además de ello, son aplicaciones prácticas ejecutadas por el artificio manual que da en disponer una materia pictórica cada vez más deshecha, más porosa, más esponjada, entre cuyas manchas y empastes penetran el aire y la desmembración del tiempo. En Lope también son frecuentes estas observaciones. Así, de *La corona merecida,* Rennert y Castro entresacaban esta anotación:

¡Oh que imagen de pintor diestro
que de cerca es un borrón!

Compañera de otras en las que también se insiste sobre una particularidad de la técnica que Velázquez llevó a su grado más asombroso de conclusión óptica. Sin embargo, para Rennert y Castro no debía estar Velázquez en el pensamiento de Lope sino, quizá... El Greco. ¿Qué tendría de extraño, de inclinarnos a buscar afinidades ideológicas y estéticas, si reparamos en que precisamente fue El Greco el pintor insignia del neoplatonismo tardío que pervive en el barroco español, el postrero talismán del Renacimiento humanista? ¿No era El Greco el pintor homenajeado por todos los contertulios de los convivios de la España neoplatónica del siglo XVII? Nada nos extrañaría, pues, que El Greco estuviera en más de una



ocasión en la cabeza de Lope, igual que estuvo en la de Góngora, igual que Marino y el marinismo, símbolos del neorrenacentismo italiano, estuvieron en buena parte de las dos poetas y pintores españoles, aún antes y, sobre todo, después de que en 1602, las *Rime* llegaran a España y fueran lectura habitual en los círculos aquellos. Bien lo supieron Soto de Rojas o Villamediana, como estudió Juan Manuel Rozas en un breve y ejemplar librito titulado *Marino en España.* Y el propio Lope, del que Marino exprimió no pocas venas de caudal lírico, no regatea elogios, como los del famoso soneto de emparejamiento con Rubens («Marino, gran pintor de los oídos/ Rubens, gran poeta de los ojos»), que para Dámaso Alonso era de «desbordada admiración».

El mismo Lope, en el prólogo a *El marido más firme,* aconseja (la toma en consideración de la cita es del mencionado y estupendo libro de Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano): «... Escriba Vm. con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios, a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino...». Pues bien, esta manera de escribir que Lope tenía por propia de Marino no creo que sea otra que la dictada por el peculiar modo en que la tradición era sentida y recordada en la memoria del humanismo aficionado a galerías y a museos. Se trataba entonces de copiar, de trasladar, de situar en los lugares vacíos del teatro del tiempo las figuras y los nombres que el Tiempo se estaba encargando de deshacer.

> ¿Cómo compones? Leyendo
> y lo que leo imitando
> y lo que imito escribiendo
> y lo que escribo borrando,
> de lo borrado escogiendo.

Así aparece dicho en *La Dorotea* y así circulan entre los versos del siglo XVII español modos, figuras, personajes y objetos repetidos y transportados de autor en autor, de poema en poema, de boca en boca con imitaciones, plagios, remedos y préstamos que están muy lejos de significar codicia de artistas sin imaginación. Antes bien, vienen a determinar, en mi opinión, una muestra de la general suposición compartida por los artistas de estar personificándose a sí mismos como una suerte de propietarios en régimen de vicaría, o mejor, de ser una especie de actores y máscaras de un gran teatro, del gran teatro en que todos desempeñan papeles legados y marcados por una vieja tradición. Y de que todo se ordena allí en virtud de unas leyes que a punto están de perderse, como si se tratara, en fin, del Gran Teatro de la Memoria del Mundo tan caro a los *hermetica* de los siglos XV y XVI, y tan secreta y misteriosamente transmitido por el más

rico reguero del hondón de nuestro barroco del siglo XVII, hasta que, como el del Globo, este otro Gran Teatro arda en llamas, la vieja cultura dramática se extinga y la sabiduría inmemorial se convierta en el eco del viento que sopla en un desolado lugar de hornacinas huecas y de tramoyas herrumbrosas, con el único protagonista de la Duda reinando sobre el escenario devastado, ni siquiera una ausencia de transparente esperanza. Algo acaba entonces, pero hasta entonces pervive, aseveración que he querido rastrear por unos vericuentos ejemplares y nunca del todo recordados, pues que la frialdad de una cierta archivística histórica se complace demasiadas veces en darlos por olvidados.

Enrique Andrés Ruiz





Causas y efectos

A Luis Felipe Comendador

Después pasé a los monosílabos y luego al silencio. Ella hablaba, yo leía o contemplaba el paisaje monótono del ventanal de la habitación mayor donde estábamos atrapados.

Juan Carlos Onetti

Recuerdo de mi padre

Mi padre ponderaba la eficacia
como un tesoro extraño y valiosísimo,
escondido en el vientre de la tierra.
Solía levantarse muy temprano
con el tic tac grabado en la memoria,
y dilataba oscuro una jornada
que concluía laso y taciturno.
Era su empeño inmune al frío o la canícula.
Por él estuve interno tanto años,
con la sola misión de hacerme un hombre.
(Entendamos que un hombre de provecho,
un atinado buscador de logros).
Yo sé que aquel esfuerzo no valió la pena.
Él no tiene conciencia del fracaso.
Descubrió en la derrota
una patria feliz, compensatoria.

Pabellón de usos múltiples

De tantos edificios colegiales
aquél era el orgullo. Se llamaba

Pabellón de Usos Múltiples.
Dos plantas y un frontón en relieve,
simulando un partenón altivo,
un edificio inmune al paso de los días,
sobre una plataforma de rocalla.
Contaba con estudio, biblioteca,
un gimnasio, capilla y varias aulas
con mapas, crucifijos y encerados.
Sólo el laboratorio discrepaba.
Sus limpios ventanales difundían
una cálida luz de primavera
y el aire puro de la exactitud.
Llenaban los estantes microscopios,
lupas, balanzas, pinzas, anemómetros,
frascos de cloroformo y anilina,
metálicas esferas y artilugios
para medir diversas magnitudes.
Allí estaba la puerta del futuro,
el umbral hacia un mundo edificante;
cualquier incertidumbre parecía
tener respuesta franca en las probetas.

Fin de curso

Aquel primer pupitre, fila uno,
era el refugio idóneo de la impunidad.
Todos los profesores suponían
que el afán de aprender iluminaba
a su voluntarioso propietario.
Ojos fijos salmón en la pizarra,
la mecánica copia de corrido,
o el infatigable asentimiento
a la explicación más lacaniana.
Hasta que vino ella, Beatrice,
licenciada en historia,
doctora honoris causa
de una belleza altiva, inapelable,
que esgrimió una razón definitiva
para abrazar la causa de los libros
con la ferocidad de una cruzada.



Ella embotó la angustia
de los cuatrimestrales,
pobló de ojos intrusos
los más discretos vidrios de su cuarto,
vistió un pasado fósil
de ceñidos vaqueros,
y fue la asignatura inaccesible
que todos aprobamos
en atonales noches de andar lento
que perdonaban los confesionarios.

Un nombre

El laborioso tedio del verano
perseguía la anemia
crónica del colegio y nos dejaba
un campo impresionista de amapolas,
una parva aventada al cielo azul
y, bajo la grafiosis de los olmos,
la sonrisa cubista de Nazario
que a veces perseguía muchachas,
y otras veces
pensaba que era un pájaro
y se arrojaba desde los bardales.
Con los años el pueblo fue creciendo
Nazario fue al psiquiátrico,
y una tristeza enorme
tomaba el corazón al abordaje,
recordando las palmas
de sus manos ajadas,
mostrando avariciosas las monedas
que filtraban las hojas.
Iluso todavía vibra el tímpano
con el hilo de voz que perdonaba
los asuntos pendientes
y dormía nuestra mala conciencia;
también zanganea dios y si lo miras
verás como no tiene
el más tenue propósito de enmienda.

Los tiempos heroicos

Malgastamos lo mejor de nosotros
los años de Carrero. Alborozados
dioses de una historia secreta,
escribimos al dorso de una épica oscura;
repartir octavillas clandestinas,
aprender de memoria a Blas de Otero,
ensuciar las paredes con grafiti
de negra y deleznable ortografía
y soñamos poetas
con rimas consonantes y adjetivos
a pie de diccionario.
Tiempos de cantautores y de trencas,
noches de celtas cortos y hachís,
canciones de Serrat y Víctor Jara
en un coro de voces en falsete,
y el *te recuerdo Amanda* cuya letra
pasara a mano en un cuaderno inglés
una estudiante de cabello tan largo,
como una duna al filo de noviembre.
Socios de cineclubs de arte y ensayo,
ella desentrañaba los subtítulos,
y yo luchaba, torpe, con el botón difícil,
escudero de nácar que tan fiel protegía
la aurora sofocante de su pecho.
Eran días de tesoros ocultos,
ilusorios reclamos, juventud.

José Luis Morante



Sugerencia o posibilidad de un nuevo humanismo

I.

¿Existe alguna panacea política, social o cultural a la que remitirse en las postrimerías del siglo XX? ¿Una fe (secularizada o no), un sistema de valores, rasgos de esperanza, criterios de ilusión, como en las edades míticas los pudo haber representado el sueño de la edad de oro y más tarde las religiones monoteístas de premio y salvación, la idea del progreso indefinido, las filosofías positivistas, el fin de la injusticia económica y las desigualdades de clase a través del socialismo o el sometimiento de la naturaleza y las fuerzas vitales mediante el triunfo de la razón, la ciencia y la técnica?

La respuesta no es definida ni lo que se pudiera responder en un alarde de buena voluntad optimista dejaría de ser ambiguo. Porque lo primero que se ha perdido irremisiblemente es la ingenuidad y las oportunidades que concede la falta de experiencia, el absolutismo de los grandes principios, la confianza en soluciones válidas para toda clase de sociedades y circunstancias temporales, inoportuna sospecha directamente relacionada con la adquisición de un vértigo, el vértigo de la complejidad, y de una abominación, la abominable inoperancia del relativismo. Estas dos omnívoras plagas hoy invaden cualquier intento de reflexión y cualquier aspecto de la realidad y constituyen dos de los pocos dogmas a los que por principio no se les puede perder la cara y derivan siempre en el empeño de hallar las leyes simples y manejables que supuestamente subyacen a la complejidad, y en la aspiración de dialectizar positivamente el relativismo.

Lo que no ofrece duda es que la especie humana tiene graves conflictos o sus ideaciones y actividades no suelen corresponderse entre sí. La obviedad de la afirmación se justifica si tenemos en cuenta que para detectar

que la especie tiene conflictos y sufre, es porque al mismo tiempo, equivocada o no, posee la contrapartida ideal o subjetivada de lo que «debería ser», ya que dispone de una determinada noción del placer, de la ética, de la justicia y de lo que significa vivir en paz de acuerdo a ciertas virtudes y normas de conducta y el sueño de la felicidad. Esto se puede entender como un conjunto de «fines». Los fines de concordia, bienestar y resolución de enigmas no son necesariamente reales o realizables, pero son los únicos que por contraste permiten discriminar que con demasiada frecuencia vivimos en el sinsentido, el dolor o la estupidez. Indeseable productividad de base antinómica. Y de matiz también básicamente instintivo y hedonista. Cómo se haya gestado esta creencia o anhelo de que se nos adeudan el placer, el gusto y la verdad absoluta a título de cosa debida y natural, por oposición al dolor, a las desigualdades y al miedo, que se cargan en la cuenta de la desgracia viciosa e inmerecida, es asunto que probablemente se remonta a las estribaciones australopitecas y viene dado ya por el mismo y misterioso instinto de conservación que ha colaborado en la supervivencia y el desarrollo biológico y cultural.

Los fines y proyectos individuales —ilusorios o no—, inscritos en las células, que de comer y copular se van complicando a medida que en la evolución biológica interfieren el medio ambiente y la cultura, trascienden al individuo, alcanzan la sociedad y crean los mitos, las religiones, el arte, los programas políticos, la sabiduría filosófica y el conocimiento científico y técnico, que es el triunfo aparente de la autonomía humana como especie y cuyo descubrimiento —e invención— de la racionalidad le permite calar hondo en el comportamiento de las leyes del universo y doblegar las hostilidades de la naturaleza, organizando en torno a sus determinaciones, azares y necesidades, concretas pautas de actuación siempre presididas por un afán o individual o de clan autogratificante que se juega entre la búsqueda del placer y la pesadilla de la verdad.

Contemplada a escala global, antropológica y fríamente, la evolución biológica y cultural de la especie humana da a veces motivo para un enorgullecimiento de carácter visceral y cuasi mesiánico, en el arco grandioso de la primitivez todavía simia del *homo habilis* o la del *erectus* y la navegación por la estratosfera, el código genético y la mecánica cuántica.

La evolución ciega o azarosa se convirtió en progreso como sinónimo de perfeccionamiento y meta definida, direccional: una flecha directa al corazón del secreto cosmológico y al sentido de la vida. En los pormenores, costes-beneficios, saldos, recovecos de medios y fines y en la falta de linealidad de los signos rentables, así como en el nunca bien asimilado destino del individuo solo que envejece y muere en relación al valor abstracto de la continuidad de la historia, en otro orden lo suficientemente



experimentada y expoliada ésta como para ofrecer muchas más soluciones de las que ya ha tenido ocasión de ejercitar, surgen subrepticias e insidiosas ofensivas que erosionan las esperanzadas connotaciones del progreso, lo justo para reducirlo a cambio, evolución, desarrollo, en la inteligencia de que lo mismo se desarrolla la máquina de vapor, la técnica de imprimir que una enfermedad mortal.

II.

La deflagración del «socialismo real» que, con independencia de los bombardeos atómicos de la segunda guerra mundial, los campos de exterminio nazis y el trazado violento de fronteras artificiales (desastre crónico por demás), puede considerarse uno de los mayores acontecimientos de las últimas décadas que ha despejado no se sabe por cuanto tiempo el terreno de la democracia capitalista o burguesa y liberal, que seguidamente se la presenta como la imagen social y políticamente culminada y el «fin de la historia». Su difusor más inmediato, el propio Francis Fukuyama, se encarga de desvelar los orígenes de esta propuesta, que se hallan en Hegel y Kojève. Las revoluciones francesa y americana y la instauración de la democracia liberal, prevaleciente sobre la monarquía hereditaria, el fascismo y el comunismo, constituye el «punto final de la evolución ideológica», la forma perfeccionada e inalterable de gobierno y el fin de la historia. No es que se terminen los acontecimientos. Lo que se «termina» es la historia entendida como un proceso único, coherente y direccional. Y se termina a modo de culminación e irrefutable broche.

Preciso es aclarar, y se trata de uno de los defectos de la cultura de masas, que la reinterpretación de Hegel y Kojève que Fukuyama lleva a cabo, se ha trivializado un tanto a cargo de los automatizados comentaristas de prensa diarios y en el sentido de otorgarle a Fukuyama toda la responsabilidad y originalidad del aserto, cuando realmente sus aseveraciones corresponden a una larga y significativa tradición de la filosofía política europea occidental que él aplica en particular a la democracia anglonorteamericana mediante un laborioso y brillante despliegue erudito y sobrada información sobre el contencioso político del resto de los países. La introducción de su libro *El fin de la historia y el último hombre,* que sobrenada en una compleja trama, es explícita. Fukuyama no quiere decir que las democracias estables modernas no contengan injusticias o serios problemas sociales, pero se deben a «una aplicación incompleta de los principios gemelos de libertad e igualdad, en los que se funda la democracia moderna», y no en un fallo de los principios mismos. Afirma que el ideal de la democracia liberal es inmejorable.

Desde luego da confianza lo inmutable del principio ideal, que permitiría no el fin de la historia, más bien el «descanso» de la historia, pero tras los principios ideales o al socaire de éstos, la fuerza de los hechos y el impudor de la realidad son de tales dimensiones que como la muy famosa y cierta «neutralidad» del cuchillo o la energía atómica para la paz, hay motivos sobrados para sospechar que la historia no tiene fin, no tiene fines (salvo las ilusiones que se quiera forjar) ni tampoco descansa o, en cualquier caso, los por ahora tensos y persistentes conflictos de raza, pobreza, religión, trabajo, enfermedad, ecología, droga, armas, demografía, lucha de clases, de sexos, de criterios, de corrupciones, de influencias ilegales, de mentira, de teoría y práctica, de burocracia, de equívocos propagandísticos, la permanencia del asesinato, la familiaridad de la violencia, la moral pragmática, el primitivismo de la competitividad, la oscura lentitud de la justicia, las infinitas oportunidades de transgresión en los contratos sociales y las leyes consensuadas, el abandono de la vejez, la siniestralidad por negligencia y, para no cansar, las orgías del lujo en la civilización del consumo/desperdicio sobre el desempleo coyuntural y estructural, el deficiente reparto de la renta y la desdichada e imprescindible proliferación de asociaciones caritativas, crimen organizado, sectas alienantes, ultraizquierdistas extraviados, grupos de presión, esquizofrénicos que degüellan a su querida familia, y terroristas, suicidas, violadores, pirómanos, chantajistas, prevaricadores, proxenetas, mercenarios, mafiosos, sin olvidar los espantosos genocidios de guerras modernas en el exquisito y refinado corazón de Europa, con música de Mozart, todo ese cúmulo heterogéneo de cosas malas sucede bajo las dictaduras y también bajo las democracias, hoy y ayer, sin perjuicio de que las dictaduras sean demenciales y anacrónicas y las democracias ciertamente no fracasen en sus principios aunque estén pletóricas de ladrones, negros apaleados y traficantes legales de armas.

La consecuencia inmediata es que no basta invocar la excelencia de un régimen político evolucionado, aunque represente el final inmejorable de las ideologías, para que la satisfacción desborde nuestros cansados corazones, ni pueda asumir lo manifiesta o sutilmente mejorable de algo tan difuso y omnipresente como es la condición humana, sus inconsecuencias y relatividades, condición que igual admite el calificativo de excelsa que de mísera y que no suele ser tenida en cuenta como susceptible de experimentar cambios a la hora de programarla políticamente y decretar sus felicidades.

III.

¿Cómo se puede incluir la posibilidad de un nuevo humanismo en este panorama? El término no es riguroso, pero la división convencional de la



historia en edades y categorías permite usarlo. La palabra «humanismo», por encima de tantos avatares, no ha perdido prestancia a lo largo del tiempo y no es raro el autor que, cuando trata de evocar una situación regenerativa y armoniosa, acabe apelando a la frase tópica, emotiva o muy tácita de los «valores humanistas» en su sentido tradicional. Tal es el caso por ejemplo de un profesor tan al día y perspicaz como Gilles Lipovetsky, que en las once páginas de introducción a su libro *El crepúsculo del deber*, dedicadas a conceptos innovadores de la posmodernidad —la sociedad del posdeber, del posmoralismo— aún encuentra hueco para citar cinco o seis veces los valores humanistas, que no pierden su rol afectivo en lo más crudo de la contemporaneidad. Al mismo tiempo, Lipovetsky sirve un poco de dique a las visiones de la sociedad que pecan de excesivamente escépticas y pesimistas. «Hay que deshacerse —anota— de la idea caricaturesca de un mundo en el que todos los criterios se van a pique, en el que los hombres no estarían ya sujetos por ninguna creencia o disposición de naturaleza moral». Fukuyama con su fe en la democracia liberal y Lipovetsky con su revitalización de la moralidad, impiden, ojalá, que la inercia de la degradación valorativa vuelva a su viejo cobijo del caos.

Si bien relacionamos el humanismo con la ética, la tolerancia, la libertad, conviene delimitarlo, si cabe, con mayor precisión, al menos en la sugerencia que nos anima y a la vista de que tan noble o socorrida palabra haya mantenido su prosapia en medio de una demolición generalizada de teorías y propuestas. Sin reparar demasiado en que el humanismo posea históricamente unas fronteras concretas, la pregunta consistiría en saber si determinada faceta del pensamiento actual merece en algún sentido la nominación de «neohumanista» y cuáles serían sus prerrogativas relacionadas con lo que verdaderamente está en juego.

En torno a la vaga amplitud y flexibilidad de las definiciones, un estudioso de la tradición humanista, Alan Bullock, comprobó ya pasada su cincuentena, o sea tardíamente, que las palabras humanismo, humanista, humanístico y humanidades, nadie las había podido definir satisfactoriamente y optó por considerar que amparaban, antes que, escuela o, doctrina, una amplia tendencia, una dimensión de pensamiento y creencia adaptativos y conniventes. Para el arte griego de saber y enseñar, Cicerón encontró la palabra latina *humanitas*. En 1808, el alemán F.J. Niethammer acuñó la palabra humanismo por primera vez, en su forma alemana *Humanismus*, refiriéndose al lugar que debían ocupar los autores clásicos en la enseñanza. George Voigt aplicó en 1859 el término humanismo al Renacimiento, pero en el siglo XV ya se usaba en Italia la forma *umanista* para designar por los estudiantes al maestro de lenguas clásicas (Bullock: *La tradición humanista en Occidente*, 1984), y en términos generales, con

base y tradición en Italia, una de las explicaciones más rancias del humanismo se sustantiva en el redescubrimiento de la antigüedad clásica y en la fascinación por lo egregio de esta cultura, digna de ser emulada, revitalizada y superada, y no deja de resultar paradójico que lo que se presenta como paradigma de mimesis y recuperación —la vieja cultura de griegos y romanos— siente a la vez las coordenadas de un renacimiento: el humanismo del Renacimiento como una especie de retroalimentación.

Así como en el talante de estos antiguos griegos y romanos contaban por igual las preocupaciones teóricas y prácticas, y la filosofía y la física eran inicialmente inseparables, en la tradición humanista adquiere especial relevancia la figura del *uomo universale.* «Lo que en particular distingue a este período del pensamiento griego —escribe Eduard Zeller, y nos conviene retener el dato— es su completa fusión de filosofía y ciencia. No hay aún diferencia alguna entre especulación e investigación empírica. La astronomía y la matemática, así como todas las ramas del conocimiento natural, y en su comienzo hasta la medicina, se hallaban sin excepción incluidas en el dominio de la filosofía (Zeller: *Fundamentos de la filosofía griega).* En esa época la palabra griega «sofía» aún significaba habilidad técnica y no sabiduría intelectual (F.S. Mason).

Popularmente hablando, para componer por ejemplo una historia de la ciencia de la antigüedad clásica, es imprescindible citar a Demócrito, Platón, Aristóteles, entre otros, mientras que para componer una historia de la ciencia moderna no cuentan en medida básica Schopenhauer, Nietzsche o Kierkegaard, como prueba vaga del camino de la especialización, la cual en su sentido ordinario va surgiendo a medida que se descubre lo complejo, lo diverso, y se acentúa la profundidad del conocimiento, y ninguno de estos factores es ajeno al progreso de la ciencia, la técnica, la expansión geográfica, los incrementos poblacionales y la división del trabajo.

Todavía el humanismo de los siglos XIV y XV presenta ejemplos espléndidos de no especialización o, mejor dicho, de especialización varia e interrelacionada, y en la mente de todos no tiene por menos que estar Leonardo da Vinci, que entendía de arquitectura, escultura, ingeniería, por no citar la obvia función artística de la pintura, y a fuer de sabio se le consideraba casi un mago, o Copérnico, que era versado en medicina, derecho canónico, filosofía y, naturalmente, astronomía y se ganaba la vida como médico y secretario de obispo. De todos los nobles que protegieron la vida espiritual, Jakob Burckhardt vio a uno de los Médici, Lorenzo el *Magnífico,* como el más dotado de múltiples facetas. «El humanista del Renacimiento tenía que poseer una vasta erudición y conocer el arte de hacer frente a las situaciones más diversas y entender de las más diferentes ocupaciones» (Burckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia).*



Los orígenes de la especialización pura y dura, diversa, profunda, necesaria, tal como la conocemos hoy en sus compartimentos estancos de elitismo rutinario [Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* hizo derivar curiosamente el especialismo hacia la más dañina representación del hombre-masa: «Ellos (los especialistas) simbolizan, y en gran parte constituyen, el imperio actual de las masas, y su barbarie es la causa más inmediata de la desmoralización europea»], se hallan en realidad adscritos al primer destello de la evolución biológica y cultural. Andar a dos patas, fabricar útiles y controlar el fuego, ya constituyen, por ejemplo, tres remotas maneras de especialización.

Hay que entender que la especialización es inherente a la naturaleza del ser humano y a las imposiciones del medio, y tiene grados, tanto en el saber abstracto como empírico. Valga un ejemplo personal. Cuando se es joven y ávido de aprender, interesa aprenderlo todo, historia, ciencia, arte, costumbres, una suerte de enciclopedismo y totalidad, que al correr del tiempo y de los lastres circunstanciales, van conduciendo a un reduccionismo y focalización de determinadas cuestiones ni siquiera especializadas, pero sí indicativas de la complejidad inabordable, del temor a la dispersión o, en cualquier caso, del sentido de los límites y las prioridades, y el final es la melancolía por lo que ya se ha convertido en un déficit irremediable.

Si hubiéramos de conjugar con grandísimas reservas la idea abonada por Bacon y Pascal y otros, de que el desarrollo de la humanidad es comparable a la vida de un hombre individual, sería con el matiz importante de que la especialización humana realiza el sueño de la sabiduría a costa de su «individualidad» en la visión totalizadora, lo cual se pone de manifiesto en la «vejez». Decir que la humanidad está vieja es una licencia, y seguramente no lo está para el anhelo felicitario y la interrogación del sentido, pero sí está vieja de crimen, miseria, injusticia, cataclismo, mentira, pantomina y aburrimiento. Está vieja porque el progreso tiene su correspondiente polo negativo y entonces, ya dijimos, el progreso sólo es cambio, evolución o revolución (no tanta como se cree) y se aleja del perfeccionamiento absoluto sin cortapisas, aunque un retorno a otras formas de vida sea inconcebible o imposible, y pervive cierta fe y esperanza, un decir, en que los sistemas políticos y administrativos y los recursos de la ciencia y la técnica aporten soluciones más o menos definitivas.

La «atrincherada tradición de la especialización» (A. Bullock) y subespecializaciones varias son actualmente imprescindibles y se nutren por regla general del compartimiento estanco que, en el orbe comunicativo, surge a partir de la evolucionada complejidad y profundidad del saber, la división (antimarxista) y racionalización del trabajo, las jerarquías sociales y los órdenes estamentales, todo lo cual se atiborra de un raudal de teorías y



pensamiento y se traduce finalmente, con mayor, menor o nulo entendimiento recíproco, en la acción.

En la acción múltiple y su carátula de hecho consumado puede no haber comunicabilidad en su sentido entrañable, pero lo que sí hay es un cúmulo inextricable de interrelaciones mejor o peor asumidas o deliberadas, cada una con sus áreas de influencia, cotas de poder y atosigantes escoltas burocráticas, tanto en el aspecto político como jurídico, militar, eclesiástico, académico o científico.

Y desde luego, aunque parezca obvio, hay que constatar que el estado actual del mundo y sus seres vivos, leyes, corrupciones, guerras, oficinas, deberes, invenciones, descubrimientos, chabolismo, no es más que el resultado «lógico», sin mucho misterio a partir de condiciones dadas, que provocan la evolución y los determinismos adaptativos con los que una especie animal «privilegiada» salta a la palestra y se ve precisada —aquí sí hay enorme misterio— a *sobrevivir* e intentar controlar tanto los fenómenos del cielo como los del estómago, el sexo, la muerte, impelida por su naturaleza y condición, biológica y cultural, una condición a la vez dada y que se hace por virtud de su propia actividad, y esto se advierte en cualquier buen tratado de antropología, donde el hilo democritiano del azar y la necesidad cobra, se diría, una coherencia de locos. Si bien el efecto, tras el escalpelo del zoólogo, es manejable sólo cuando se produce, hay más enigmaticidad en la causa, si fuésemos capaces de imaginar —y comprobar— una primera causa suficiente.

Nadie que no sea un charlatán se atreve a predecir el futuro (mañana puede llegar el mensaje inteligible de otra galaxia o el cataclismo que nos haga desaparecer como desaparecieron los dinosaurios), mas no hay que irse tan lejos para comprobar que el estado actual de cosas, hecha excepción de la primera causa, de la multitud de primeras causas, corresponde en gran medida a la configuración genética, neuronal y psicosomática de la especie animal devenida; estado actual de cosas que, hecha también la excepción del asombro vertiginoso, no es demasiado satisfactorio en lo que se refiere, por ejemplo, a las grandes ilusiones (no sé hasta qué punto justificadas pero totalmente deseadas) de la concordia universal y doméstica, al régimen político-social que dé gusto a todos, a la igualdad de oportunidades y al cómo y al porqué de todo este inmenso «culebrón» cósmico-hambruno-societario, cuya lucha a brazo partido es precisamente la que permite seguir escribiendo y cuyo esclarecimiento implicada cada vez más, no el ámbito descriptivo-especulativo de la condición humana y su entorno, sino el ámbito operativo-verificador que pueda asumir las dos propuestas. Y a esta visión y práctica las podríamos dominar eventualmente neohumanistas y estarían representadas por una clase de trabajado-



res de las ciencias vocacionados a mirar en derredor de la poesía, la filosofía, la política y la cotidianidad tratando de saltar la trinchera de las especializaciones.

IV.

Un párrafo de Bernhard Rensch, profesor de zoología de la universidad de Münster, merece cita por extenso: «En conjunto, sin embargo (antes se ha referido al peligro de politización de la ciencia) la creciente complicación y la inevitable especialización de las ciencias harán cada vez más imposible abarcar simultáneamente varios sectores de la investigación y juzgar sus resultados con sentido crítico. En el futuro serán cada vez más raros los grandes universalistas, de los que tanto precisará la humanidad. Y esta carencia no puede ser suplida por un pseudouniversalismo como el que ofrece la literatura de divulgación científica. La literatura científica mundial nos ofrecerá una red de saberes del más elevado valor en cuanto a conocimiento, pero el cerebro del individuo, que filogenéticamente no puede aumentar ya su capacidad de rendimiento, será cada vez menos capaz de captar y evaluar con sentido crítico ni siquiera los resultados especiales de tan complejo conjunto» (Rensch: *«Homo sapiens». De animal a semidiós).*

Compartiendo la desestimación por la pseudoliteratura de divulgación científica pero en la creencia de que existe una verdadera y significada literatura de divulgación científica, la propia demanda de Rensch referida a la necesidad de «grandes universalistas» ya lo inscribe en la posibilidad de ese aludido neohumanismo que cuenta con numerosos representantes implicados en la meta de Rensch: «El sentido de la existencia reside en la aspiración a una estructura social racional del mundo y a un modo de vida ideal en el sentido de un auténtico humanismo».

Sin duda la estrecha fusión de filosofía y ciencia natural que presentaba la antigüedad de griegos y romanos no se ha interrumpido nunca de manera y, pese a la aventura ineludible de la especialización, su tarea parece que ha de seguir siendo cooperativa, acaso alterando el orden de prioridad, ya que el discurso especulativo-quintaesenciado tradicional de la filosofía ciertamente aguarda la savia empírica del descubrimiento y la invención. Cuenta Hubert Reeves que el descubrimiento de la inmensidad galáctica produjo aturdimiento e influyó en el pensamiento filosófico y que ya a mediados del siglo XVII Pascal reaccionó: «Es a la vez científico —está por lo tanto al corriente de las revelaciones de la astronomía— y filósofo —está en condiciones de apreciar su impacto—» (Reeves: *La hora*

de embriagarse). La filosofía reúne los datos del mundo y especula o los juzga. La ciencia cambia los datos del mundo. La simbiosis científico-filosófica, sin dogmatismo ni inflexibilidad, da la imagen más aproximada del susodicho neohumanismo. «Ahora vemos —anota Reeves— cómo la síntesis de los progresos científicos, y su inserción en la trama coherente de un vasto fresco de conocimientos, nos lleva a redefinir el lugar del hombre en el universo y su relación con la naturaleza».

Un poco en la línea de George Bernard Shaw, quien dijo que «si el humanista clásico es el que no sabe nada de todo, el experto científico es el que lo sabe todo de nada», no se pueden pasar por alto ciertas saludables reacciones de cuestionamiento y crítica, y entre ellas una de las más polémicas es la de Paul Feyerabend, que se declaró en su día «anarquista epistemológico» y cargó contra la credibilidad de la metodología de la ciencia y su aparente insobornable estructura. «En consecuencia, la ciencia se encuentra mucho más cerca de las artes (y/o de las humanidades) de lo que se afirma en nuestras teorías del conocimiento favoritas» *(Tratado contra el método).* Feyerabend, que quiere combatir los criterios de sistematismo objetivo e infalibilidad de la ciencia, y considera que ésta es una empresa esencialmente anarquista («el anarquismo teórico es más humanista y más adecuado para estimular el progreso que sus alternativas basadas en la ley y el orden»), a la postre, aunque por insospechada vía, abona y consolida la posibilidad del nuevo humanismo al decir que la separación de ciencia y no ciencia es perjudicial y obstaculiza el avance del conocimiento. «Si deseamos dominar nuestro entorno físico —añade—, entonces hemos de hacer uso de *todas* las ideas, de *todos* los métodos, y no de una pequeña selección de ellos». La afirmación de que no existe conocimiento alguno fuera de la ciencia, concluye, es un cuento de hadas.

En otro orden de crítica, Jean-François Revel, uno de los intelectuales liberales de la «derecha» inteligente, se conturba ante la utilización del prestigio y la autoridad científicos con fines ideológicos o de propaganda: «Los más grandes científicos dejan a menudo de serlo cuando se alejan de su especialidad. Pueden llegar a ser capaces de las peores incoherencias y de las más necias extravagancias cuando se aportan de su esfera» *(El conocimiento inútil).* Hay un disentimiento no explícito Feyerabend/Revel. El primero desvirtúa el rigor de los estatutos científicos. El segundo los concede y reconoce con tal de relevar las estupideces que se cometen fuera del gremio, que implican a personajes como F. Joliot-Curie, el propio Einstein, Bertrand Russell y otros.

La «impostura» comienza, en la opinión razonable de Revel, cuando imprimen el sello de su prestigio científico a tomas de posición que parecen derivar de su competencia, cuando en realidad no se derivan en abso-



luto. Hay más, podemos estimar nosotros: que lo hagan incluso dentro de su competencia y falseen actitudes y convicciones por virtud de intereses espurios, comerciales, corporativos, aunque tampoco se puede entender que el fenómeno sea privativo de esta determinada actividad profesional y no afecte en igual medida a otras actividades de prestigio, periodistas, políticos, poetas, financieros, policías, jueces, gurúes, que también conceptualizan la heterogeneidad y se meten en camisa de once varas. Pero la denuncia de Revel hay que tomarla en consideración, sobre todo cuando cuenta que Bertrand Rusell, fuera de la lógica matemática y simbólica, y para disolver la amenaza hitleriana, declaró en 1937: «La Gran Bretaña debiera desarmarse, y si los soldados de Hitler nos invadieran, deberíamos acogerlos amistosamente, como si fueran turistas; así perderían su rigidez y podrían encontrar seductor nuestro estilo de vida». Revel admite la solvencia filosófico-científica de Rusell, mas por esta frase lo califica duramente de «imbécil». Cabe sospechar que la frase, posiblemente en la trayectoria de la resistencia pasiva de Tolstoi y Gandhi, esté sacada un poco fuera de contexto.

El espectro crítico-negativo de Revel es amplio y en gran parte nutrido por las cegueras maniqueístas que proporcionó la cultura de la «guerra fría». Y su indignación ante ciertas falacias divulgadas al socaire de la credibilidad de la ciencia, crece de punto al entender que «aniquilan la autoridad del único procedimiento que el hombre ha inventado hasta hoy para someterse a sí mismo a criterios de verdad independientes de sus preferencias subjetivas». La inteligencia de Revel halla con esta idea una fórmula de gran reconciliación precisamente neohumanista.

V.

Se piensa por regla general, y hay detrás cuarenta o cincuenta siglos que lo avalan, que la condición humana es inmutable. Pueden rotar los astros, cambiar las ideologías, transformarse los útiles de trabajo, las modas, la estética, las costumbres y las fisonomías civilizadoras, pero los fines esenciales, las motivaciones profundas y los conflictos entre la realidad y el deseo y sus constituyentes tradicionales, se piensa que son y seguirán siendo los mismos por todos los tiempos, con sus irresoluciones, gozos y antagonismos, que desembocan siempre en la nada de la muerte o en el suplemento amañado de la fe trascendente y la inmortalidad (y a quien posea esa fe, que Dios se la conserve).

Que la condición humana se haya mantenido inalterable, según parece, a través de miles de años, permite dos constataciones contrapuestas o coo-

perantes, no lo sé bien, y una de ellas es la justificación fatalista de la desdicha («El final de la vida es triste, el medio no vale nada y el principio es ridículo», creo que dijo irónicamente Voltaire), y otra es que de la misma condición humana y gracias a su inmutabilidad que reina sobre fronteras políticas, razas y culturas, emerge una serie de convicciones que al menos están de acuerdo en el repudio de parte de sus contenidos, tales como el rechazo del dolor, la muerte, la inseguridad, que autorizan la identificación del anhelo gratificante como freno del relativismo cultural y su pareja nihilista, comedio turbio y sacrificado en el que, de aceptar simplemente la restauración del humanismo al viejo estilo tradicional, la vida podría quedarse manoteando para siempre en la «ciénaga de la desesperanza», como la llamó Empédocles.

Ya tempranamente, en el siglo XVII, Pascal conocía la realidad de nuestras desdichas y, al pretender buscar la razón, encontraba que ésta residía «en la desgracia natural de nuestra condición débil y mortal, tan miserable que nada puede consolarnos». Antes de entregarse a las imposibles resoluciones de la divinidad, captaba contrabalanzas sutiles: «La naturaleza nos ha puesto tan bien en el medio que si cambiamos un lado de la balanza cambiamos también el otro (...). Ello me hace creer que en nuestra cabeza hay resortes dispuestos de tal manera que quien toca uno toca también el contrario» (*Pensamientos,* frag. 70).

Lucien Goldmann, en el excepcional estudio que le dedicó a Pascal y en una referencia a sus inquietudes paradójicas y antinómicas, consideró que relativizar estas posiciones y afirmar que estaban necesitadas de las verdades contrarias «habría significado el descubrimiento del pensamiento dialéctico y por ello la superación de la tragedia y la paradoja» (Goldmann: *Le dieu caché,* 1955, trad. cast., *El hombre y lo absoluto,* 1986). Sin excesiva confianza en este ámbito de la «superación», a la que tan dada se muestra la etapa más constructiva de la dialéctica hegeliano-marxista, es prudente pensar con Jean Wahl que la dialéctica es más un camino que un punto de llegada, como su propio nombre indica: *día,* a través.

La perspectiva de inmutabilidad de la condición humana tampoco es firme ni absoluta, porque si hemos preterido el ingenuo relato bíblico genesíaco por el de la evolución selectiva de las especias hay que preguntarse cuándo, dentro de ese dinamismo y de esa dialéctica antropológica, se constituye la condición humana tal como hoy la conocemos, gozamos y sufrimos, y es de suponer que entre la condición «humana» de un australopiteco de hace cuatro millones de años recién metido en la aventura progresista de andar a dos patas, y los circuitos neuronales de un tipo versado en cosmología cuántica, debe de haber alguna diferencia, acaso no demasiada, por cuanto el imperativo de la supervivencia, la creación de



útiles y el afán de saber, dominar y mejorar, probablemente se correlacionarían a pesar de las inconmensurables zancadas del tiempo.

Lo que decía Rensch de que en el futuro serán cada vez más raros los grandes universalistas, de los que tanto precisará la humanidad, es cierto, pero al menos ya existen conciencia definida y esbozos de correspondencias globales, intentos de suprajuicios y explicaciones relativas al origen de los antagonismos pensantes, como hace tiempo en filosofía a partir del historicismo llevó a cabo Dilthey en sus visiones y teorías del mundo, dos ensayos de 1911 que tradujo con notas Julián Marías en 1944, y deberían ser de uso muy público o rutinario entre los trabajadores del intelecto y los ejercitantes de fórmulas de validez general.

Cuando Dilthey cumplió setenta años le fue ofrecido un homenaje y él respondió con un discurso de carácter poético-filosófico que reflejaba el contenido de un *sueño:* todos los filósofos, poetas e historiadores de distintas épocas juntos en una especie de templo de la sabiduría, se intercambiaban sus concepciones del mundo y de la vida, todas antagónicas y todas verdaderas, con el consiguiente trastorno del soñador: «Me sobrecogió una extraña angustia: la filosofía parecía existir tres veces o acaso más aún; la unidad de mi propio ser parecía desgarrarse, pues me sentía afanosamente atraído tan pronto a este grupo como a aquél y me esforzaba en afirmarlo». El filósofo busca un saber universalmente válido, sigue Dilthey, y una decisión sobre los enigmas de la vida, que son afines también a religiosos y poetas. La misión suprema de la filosofía es elevar el pensamiento objetivo de las ciencias empíricas y sus leyes a la conciencia de sí mismo, fundamentando el saber. La filosofía, para Dilthey, nuevamente vinculados arte, historia, religión, derecho, política, es la conciencia crítica y la energía organizadora «que abarca todo el pensamiento objetivo, todas las determinaciones de valor y fijaciones de finalidad». El potente conjunto que así se origina está destinado a guiar al género humano.

El parto del sentido y su práctica no tienen fin. Asumida la estrecha relación filosofía-ciencia, en la posibilidad del nuevo humanismo se invierte un poco el orden de prioridad tan vigorosamente manifestado por Dilthey y da cada vez más la impresión de que a la ciencia, que suministra nociones vírgenes sobre la composición real de las cosas, los secretos de la vida, el comportamiento de átomos, células, energía, tiempo, espacio (también realiza el sueño de los estoicos de poseer el control de la propia vida con el suicidio, sólo que es generosa y extiende este control a toda la humanidad), no le está vedada la filosofía y empieza a presidir otros planteamientos y fundamentaciones.

Lo que podría parecer herético no lo es tanto si viene corroborado por gente de peso. «La unidad de la filosofía y la ciencia —dice Habermas en

sus *Perfiles filosófico-políticos*— se ha vuelto problemática. La filosofía tuvo que abandonar frente a la física su pretensión de ser una ciencia de fundamentos tan pronto como quedó claro que sólo podía desarrollar y fundamentar una cosmología siguiendo los resultados de la investigación en las ciencias de la naturaleza y no en virtud de su propia competencia». Y Adorno pensó que la filosofía no debería creerse ya en posesión de lo absoluto. En palabras de Habermas, una filosofía que en el interior del sistema de la ciencia sepa guardar el sitio a estrategias teóricas de alto alcance, puede hacerse cargo de la siguiente misión: «la de flexibilizar a la modernidad cultural, encerrada ahora en sus ámbitos autónomos, para introducirla en la práctica de la vida, práctica que sin embargo ha de ser protegida frente a las pretensiones de los expertos de intervenir *sin mediación alguna*». También se lamentó de que el pensamiento filosófico, enfrentado a la consolidación de una conciencia tecnocrática y a la desintegración de la conciencia religiosa, se había mostrado incapaz, aun después de haber asumido los impulsos utópicos de la tradición judeo-cristiana, de «obviar (¿o de dominar?) por medio del consuelo y la esperanza el sinsentido fáctico de la contingencia de la muerte, del sufrimiento individual y de la pérdida privada de la felicidad y, en general, la negatividad de los riesgos que acechan a la existencia individual, con el mismo buen suceso con que lo hizo la esperanza religiosa en la salvación».

Popper, a quien se puede considerar uno de los grandes «neohumanistas», que estudió matemáticas, física, psicología, educación, historia de la música y filosofía y trabajó a la vez como ebanista y maestro (murió en 1994), tampoco creía en la infalibilidad de la ciencia, capaz de bombas nucleares y guerras bacteriológicas, pero vista como el resultado del esfuerzo humano, de la imaginación creadora y del pensamiento racional y crítico «me gustaría escribir Ciencia con la mayúscula más grande que pueda encontrarse en la caja alta del impresor». Entendía que la ciencia es el resultado directo del más humano de los esfuerzos humanos, el de liberarnos.

VI.

Liberarnos, palabra clave para volver a poner los pies sobre la tierra y el criterio en el corazón de la vida corriente. Liberarnos de los enigmas sutiles y constantes que propone la cotidianidad y de las ferocidades provocadas por la situación límite, ya sin etilismos verbales, en medio de genocidios, hambrunas, epidemias de nuevas pestes, efectos invernadero, basuras radiactivas, corrupciones financieras, terrorismo rojo y blanco,



pobreza en la sociedad del despilfarro y la abundancia, mientras algunas niñas se cogen de la mano y saltan al vacío, alguien también «hijo de Dios» pasa a cuchillo a toda su familia por virtud de un flujo mal orientado en el sistema límbico, sin perjuicio de que otras personas con fiebre de «paternidad» o cualquiera sabe de qué, no encuentran mejor solución para adoptar niño que matar a una madre gestante y abrirla en canal con unas tijeras para extraerle el feto, no sin asesinar de paso a otras cuantas gentes afines (prensa, 23-11-95, no es invención y, una de dos, o se trata de una incoherencia informativa o el conjunto de la sociedad y su psicopatología produce monstruos inenarrables y continuos).

Productividad de la situación límite, desmesura vesánica, sentimientos y actitudes que en la cotidianidad atenúan las leyes, el sentido común, la moral, la cultura, las coerciones del medio y la reciprocidad del juego social, pero sentimientos y actitudes que no dejan nunca de estar latentes y que en la gran evolución democrática sufren el asedio del orgullo, la vanidad, la hipocresia, el pragmatismo cínico, las competencias artificiales, los prejuicios, los placebos ilusorios, las pequeñas frustraciones, la voluntad de poder y la subrepticia moral —todavía— de amos y esclavos, de elegidos y marginados, de ricos y pobres.

¿Dónde se halla la negligencia madre, la transgresión insana, la culpa individual o colectiva? ¿Basta achacárselo todo al «sistema», a la naturaleza y condición humanas, a la fatalidad, a los determinismos evolutivos o, como pensaba Rousseau, a la civilización que ha corrompido el feliz y libre «estado de naturaleza»? Cuando Rousseau deplora la evolución del hombre hacia el sentido de la propiedad y las leyes, causa paradójica de la desigualdad, y canta las virtudes del «buen salvaje» no tuvo en cuenta que ese buen salvaje de su añoranza también era el producto de la misma evolución, la cual, sencillamente, no se detiene cuando se quiere y obedece a una ley superior cuyo sentido no es evidente.

Pero salvo catástrofes naturales y algunos imperativos de la naturaleza humana como la necesidad de alimentos o el morir, encomendarse al *fatum* es míticamente supersticioso y ya reaccionario, aunque algo por el estilo es lo que reclaman los piadosos nostálgicos de la pérdida de lo sagrado, dándole a esta palabra un matiz que desconoce la todavía no descubierta reversibilidad del tiempo ni que las cicatrices de la historia son fácticamente indelebles, porque lo sagrado y sus poderes nunca debieron tolerar su (¿parcial?) derrota.

En cualquier caso, si hay culpa, nadie ni nadie les ajeno, sólo que la culpabilidad admite grados. Y aquí se confunden los poderes de la naturaleza, los políticos y administrativos, con los científicos y técnicos, la necesidad con el azar, lo natural con lo artificial, la deliberación con la fuerza

de las cosas, en una urdimbre donde adquieren relieve las líneas ejecutivas sobre las meramente discursivas y, aunque es una logomaquia desentrañar las interacciones de teoría y práctica, de pensamiento y acción, y ni siquiera se sabe qué fue primero, ni si instinto e intelecto nacieron a la par, no resulta tan difícil comprobar sus escandalosas faltas de correspondencia. ¿Acaso, por ejemplo, el «socialismo real» agota el marxismo o el «fin de la historia» liquida la ingente lucha de la teoría política? Sandeces. Sobrevuela la especie de que ni el mito ni las religiones monoteístas ni el arte ni la filosofía ni la ciencia ni la técnica han redimido a la humanidad. ¿Y por qué emplear este trasnochado y noble término de redención? ¿Y por qué la crueldad de las antinomias, esa condena de que nada es absoluto ni gratuito en la vida del hombre, salvo el propio universo que habita, y esto es así porque, invirtiendo los términos y tomando el universo como medida, en vez de tomar al hombre como medida, desaparecen los contrarios y el proceso dialéctico?

Se olvida frecuentemente que a los imbricados trastornos de la naturaleza y condición humanas no les afectan sólo las políticas sabias, el buen gobierno o las excelencias del arte y la belleza, sino que también se dejan influir y hasta determinar por otras supuestas razones más secretas e incontroladas entre las que se cuentan el problema de la inserción del individuo, particularizado y mortal, en la sociedad y en la historia eternizadas, el punto de vista subjetivo y el de la «opinión pública», las convenciones mediante las cuales se alcanza la «objetividad», las opiniones distintas que se tienen de lo «verdadero», la función real de la mentira, el compuesto íntimo de la ética, la libertad y las coacciones del medio hereditario y, en general, una naturaleza y condición humanas que se atiborran de mala conciencia, frustración, egoísmo, impunidad, principios de incertidumbre y exceden los presupuestos de una buena administración político-burocrática o estética.

Parodiando a Marx y su célebre frase de que los filósofos sólo han interpretado el mundo de diversas maneras y de lo que se trata es de cambiarlo, así ahora parece que, además de reinterpretar la condición humana, se trataría también de cambiarla, y a tales efectos el sesgo del neohumanismo, que no es escuela, metodología ni sistema establecidos, por supuesto, y sólo un talante, una consciencia y una posibilidad, se manifiesta en que si antes la mejor manera de análisis y eventual progreso a cargo de artistas, politólogos, economistas y filósofos era echar mano de la ciencia para fundamentar sus lucubraciones, ahora puede ser la ciencia la que eche mano de las citadas disciplinas, lo cual supondría un sutil cambio de estrategia en el orden de las prioridades y una transformación de dentro a afuera.



«No odio a los filosófos, ya que yo mismo enseñé esa disciplina durante cuatro años —decía Piaget en una entrevista—. Pero fue precisamente dando lecciones de filosofía que vi lo fácil que era contar... lo que se quería» (J.C. Bringuer: *Conversaciones con Piaget).* Piaget pensaba que la reflexión filosófica es indispensable para cualquier investigación, pero que la reflexión es sólo un medio de plantear los problemas y no una forma de resolverlos, un proceso heurístico y no un medio de verificación. Respecto al principio célebre del oráculo délfico, el *gnothi seaotou,* «conócete a ti mismo», entre otros ejemplos, ha mantenido su vigencia filosófica y humanista a través de todas las culturas, mas si hoy verdaderamente queremos conocernos a nosotros mismos no cabe duda de que las nociones neuroendocrinológicas y el control físico de la mente con aditamentos filosóficos neohumanistas anteceden a cualquier otra admonición discursivo- tradicional.

Sin estar muy seguros de que la configuración tecnocientífica no cree más problemas de los que ayuda a resolver —industria armamentista, contaminación atmosférica, químicas drogadictas, maquinismo, alienación y desempleo, ardides psicológicos de coacciones publicitarias—, incompetentes respecto a la posibilidad o conveniencia de un retorno a lo «natural», lo cual supondría no la negación de la tecnociencia moderna, sino la negación de toda la aventura evolutiva —es decir, desde que los Agnatha (peces arcaicos sin mandíbulas) iniciaron el proceso hasta desembocar en la extraña variante del *homo sapiens*—, la nueva responsabilidad de algunos «románticos» de la ciencia de exceder su propia esfera de especialización es un indicio favorable[1]. Y en este sentido hay que tener en cuenta las ideas de Bohm/Peat. Ellos ven la manera de que la creciente especialización no conduzca siempre a lo fragmentario (rotura), sino a «una extensión del contexto general» y a un enfoque completamente nuevo que denominan «oleada de creatividad», en *Ciencia, orden, creatividad.*

No es desdeñable la sospecha de que cuanto más se desarrollan las ciencias y la tecnología, más peligrosa se vuelve toda la situación (Peat). «Hace aproximadamente un siglo —escribe David Bohm— los beneficios de la ciencia compensaban normalmente los efectos negativos, incluso cuando todo el esfuerzo se realizaba sin atender a las consecuencias a largo plazo. Pero el mundo moderno es finito y tenemos poderes de destrucción. Es evidente que el mundo ha alcanzado un punto sin retorno. Esta es la razón por la que tenemos que *detenernos y considerar la posibilidad de un cambio fundamental y amplio en lo que la ciencia significa*» (cursiva nuestra). Imposible entrar ahora en el sugestivo concepto de «creatividad» desarrollado por los autores. Bástenos la actitud, el propósito y la creencia de que, como en el Renacimiento y su transformación radical que incluía ciencia,

[1] Interesa acentuar estos perfiles. Se habla con excesiva buena voluntad dicotomizadora del bien y del mal, como si en relación a la especie humana éstos no fueran indisolubles y execrablemente recíprocos. Sin duda lo más solicitado es el bien y hacia el bien se orientan todos los esfuerzos aparentes, el bien y sus recalcitrantes anejos la felicidad, la libertad, la belleza, la paz y el gusto de vivir. En cuanto a preferencias, aquí no hay discusión, aunque la justicia del reparto se quiebre. Sorprende e inquieta pensar que toda acción buena de progreso encierre la contrapartida del mal, y los ejemplos son múltiples, como sólo el posmodernismo y su vieja piedra angular relativista han sabido ver, desde el ya clásico uso del DOT y la matanza del automóvil (5.000 muertos anuales en España) hasta los dramas sociales de longevidad, la ganga radiactiva de la energía nuclear pacífica o las precipitaciones descolonizadoras. A veces no se resiste la tentación de pensar que la mayor parte de los males se deben a la ciencia y a la tecnología, casi exclusivos elementos de transformación verdadera del estado de naturaleza y acicates del fenómeno evolutivo biocultural que, al decir irónico de Reeves, casi más cuenta habría tenido que se quedara en la mariposa. Claro que a partir de ese buen deseo lo mismo da ya la mariposa que nada de Nada. Pero ahora se sabe que la evolución biológica es con-

arte y una nueva visión de la humanidad, hoy se requiere «una nueva oleada, semejante al estallido de energía renacentista, pero todavía más profundo y extenso». Es el empeño de la posibilidad neohumanista.

La especialización, que puede llevar a fases del contexto general que se inscriben en la posibilidad del nuevo humanismo, tiene diversas manifestaciones, y una de ellas quizá no tan anecdótica como pudiera, parecer pero que desde luego gusta señalar, es cuando el abstruso trabajador de la ciencia en lo más arriscado de sus cálculos, complejidades y arideces lingüísticas, encuentra repentinamente determinadas afinidades o paralelismos de sentido con la literatura, verso o expresión poética. El psicólogo y biólogo Piaget exclama: «¡Proust es formidable como epistemología!» El astrofísico nuclear H. Reeves, incursionista por la entropía del universo, los agujeros negros y las granjas cósmicas, conmovido por la grandeza y el misterio, titula su libro con palabras de Baudelaire y lo termina con las mismas invocaciones del poeta: «(...) preguntad qué hora es, y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj responderán: ¡Es hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del tiempo, embriagaos sin tregua. De vino, de poesía o de virtud, como gustéis. Pero embriagaos».

Este Reeves, amante de Baudelaire y de la música, descriptor de la organización de la materia, entiende que nuestro esfuerzo por pensar la realidad debe, so pena de fracaso, «integrar todos los logros de la ciencia moderna» (Hubert Reeves: *La hora de embriaguarse).* Murray Gell-Mann, premio Nobel de Física, también aprovechó la asociación de un poeta para dar título a su muy importante estudio sobre lo simple y lo complejo *El quark y el jaguar,* así como uno de nuestros destacados antropólogos, Laín Entralgo, que vive con especial hondura el materialismo de la ciencia y el misticismo de la religión, aduce con frecuencia la voz poética, en este caso, por ejemplo, la de Antonio Machado, que también merece el calificativo de poeta-filósofo y humanista de talla.

Personas, talantes, visajes y pretensiones de correspondencia y totalidad configuran el posibilismo neohumanista. Hace más de treinta años Aldous Huxley, resumiendo y estirando los anchos e irresueltos límites polémicos de las «dos culturas» (Snow/Leavis, continuadores de la disputa Matthew Arnold/T.H. Huxley), ya replanteaba en *Literatura y ciencia,* 1963, año de su muerte, la pregunta de cuál debe ser la actitud del literato respecto a las contribuciones científicas en el estudio de los individuos y cómo puede utilizarlas, mejorarlas e incorporarlas a las obras del arte literario. El divorcio arte/ciencia fue una de sus grandes inquietudes y se lanzó a una inteligente comparación expresiva, cognitiva y simbiótica de las dos disciplinas, sin perjuicio, como es lógico, de respetar lo que podemos entender por la privaticidad intransferible e irreductible de cada una de ellas, que

secuencia de otra evolución anterior y menos controlable: la cósmica, el Gran Estallido, el enfriamiento planetario, la conjunción de gases y minerales, y el brote del aire respirable. Recuérdese que ni siquiera Rousseau se planteó que su buen salvaje era ya un dechado evolutivo. Parece que lo único (mucho) que se puede hacer es desechar vacuidades y averiguar con reducidas posibilidades de acierto el orden de probabilidad menos «malo» de todo lo que se preste a descubrir, inventar, innovar, remodelar o conservar, pero a sabiendas de que se necesita una confabulación de saberes operacionales, prácticos y de correspondencia real que incida en los discursos especulativos.



tampoco son excluyentes. «Si la obra de los Hombres de Ciencia —decía Wordsworth— produjera alguna vez una revolución material, directa o indirecta, en nuestra condición y en las impresiones que habitualmente obtenemos (...), el Poeta estaría dispuesto a seguir a los Hombres de Ciencia». En tiempos de Wordsworth esa revolución ya había comenzado, pero Huxley, en general, se pregunta reiteradamente cómo han reaccionado los poetas modernos ante los grandes descubrimientos científicos del siglo, y no halla respuesta óptima: «Sería difícil inferir por sus escritos el sencillo hecho histórico de que se trata de contemporáneos de Einstein o de Heisenberg, de los computadores, los microscopios electrónicos y el descubrimiento de la base molecular de la herencia». A pesar de las complejidades de la genética, la bioquímica y hasta de la biosociología, cuyos especialismos hacen encogerse de hombros al hombre de letras, y a pesar de los laberintos dentro de otros laberintos que revela el análisis científico, la fina inteligencia de Huxley renuncia a la demagogia y deja en pie la enormidad deslumbrante e ineludible de los grandes problemas filosóficos, aunque vistos a otra luz. En cualquier caso, Huxley le atribuyó un enorme potencial poético a los aportes de la investigación científica. Ignorarlos era un acto de cobardía literaria o de ridícula autosuficiencia.

VI.

Puede convenirse en que el interés del neohumanismo no consiste tanto en preocuparse por las reacciones de la literatura frente a las investigaciones científicas como de la mirada global que a partir de la especialización y profundización y por vías de consecuencias lógicas trata de lanzar la investigación científica en sus múltiples facetas sobre las estructuras del mundo y de la vida. El interés neohumanista no es tanto lo que la teología mística y la poesía puedan decir de la psique humana como las comprobaciones empíricas y experienciales de una neurobiología ambiciosa que se quiera trascender a sí misma por vía filosófica y poética, comprobaciones que naturalmente se relacionan con la conciencia, el alma, la ética y otros valores imposibles de soslayar en los extensos estudios del fundamento físico, orgánico, neuronal, celular, humoral, hormonal y molecular de los sentimientos y pasiones humanas, ampliamente alertados ya los experimentadores del peligro reduccionista, pues todavía se está lejos de poder «matematizar» u objetivar al máximo los productos abstractos y culturales del compuesto material.

Claro que si esto no es posible a través de las ciencias naturales, no es posible a través de nada, como recordaba Piaget. Y puesto que nuestro

propósito no va más allá de señalar o redundar en el matiz, en el énfasis de época que subyace a la incoercible pluralidad informativa de a diario, conviene concluir categorizando esta tónica en algunas otras de sus notorias manifestaciones.

El científico ruso nacionalizado belga Ylya Prigogine, químico, físico, teórico de un mundo donde la irreversibilidad y la indeterminación microscópicas son la regla, y la reversibilidad y el determinismo las excepciones, es un buen luchador por la causa neohumanista en tanto que parte de la vieja dicotomía, a combatir, entre las humanidades y la ciencia. Señala que la filosofía formaliza la situación de ruptura cuando abandona a la ciencia el campo del saber positivo y se reserva la «meditación sobre la existencia humana» y todo lo que hay en el hombre susceptible de trascender las determinaciones positivas «naturales». Al cabo de dos siglos aún perdura la división impuesta por Kant entre ciencia y sabiduría, y Prigogine es de los que tienen prisa para que eso termine y, desde un punto de vista científico, cree que hoy se dan las condiciones necesarias para que así sea. «Debemos aprender —arguye— no a juzgar la población de conocimientos, de prácticas, de culturas producidas por las sociedades humanas, sino a entrecruzarlos, a establecer comunicaciones inéditas entre ellos que nos pongan en situación de hacer frente a las exigencias sin precedentes de nuestra época». Esta época, con Monod, ha matado la certidumbre de la finalidad y ningún modelo puede aspirar a ser exclusivo y autosuficiente por completo.

Es un sentir general. Michael Ruse se preocupa porque los filósofos entren en el área de la biología, y viceversa, y a él mismo lo incluimos en el entramado del neohumanismo porque escribe sobre la filosofía de la biología. No todos se muestran tan flexibles y dispuestos a hacer concesiones, que en la aquí manoseada vertiente científica, es el auténtico rasgo del neohumanismo. Francis Crick, refiriéndose al estudio científico de la conciencia, alega que no hay justificación para afirmar que sólo los filósofos pueden enfrentarse a ese problema: «Los filósofos han obtenido unos resultados tan pobres durante los dos últimos dos mil años que más les valdría mostrar algo de modestia en lugar de esa arrogante superioridad que normalmente exhiben», anota en *The Astonishing Hypothesis* (traducción castellana: *La búsqueda científica del alma,* y obsérvese que la falta de cautela procede de la traducción: no es lo mismo la «hipótesis asombrosa» que la «búsqueda científica del alma»).

El físico y bioquímico Crick, famoso (en unión de J.D. Watson) por el descubrimiento de la estructura molecular del ADN, es un experto en el estudio de la «conciencia visual», empeño de saber qué ocurre exactamente en el cerebro cuando se ve algo. En su razonamiento, lo que vemos no es lo que está verdaderamente ahí: es lo que nuestro cerebro cree que está



ahí. Resulta difícil aceptar que lo que se ve es una representación simbólica del mundo, «pero lo cierto es que no tenemos conocimiento directo de los objetos del mundo: lo que tenemos es una ilusión producida por la misma eficiencia del sistema».

Si lo que obtenemos en el acto generalizado físico-cerebral de ver es una «representación simbólica» mediante un complicadísimo proceso de células nerviosas, hay que convenir que cuando en términos tradicionales hablamos de «literatura simbólica», de imágenes o rituales simbólicos, en realidad nos estamos refiriendo a una segunda red simbólica, a un sistema de re-simbolización sobrepuesto a la simbolización que ya de por sí conllevan la visión y su intelecto, lo cual por fuerza —este ejemplo extensible a otras muchas nociones— ha de modificar nuestra idea de la realidad y de sus artes aprehensivas.

Un neurobiólogo exclama: «Por favor, filósofos, utilizad lo poco que nosotros podemos deciros acerca de cómo son vuestros cerebros» (J.Z. Young). No extrañaría nada que algunos filósofos rechinaran los dientes. Pero lo que el nuevo panorama propugna, es la necesidad de abrirse en la especialización y que los valores espirituales, estéticos y morales no son ajenos al comportamiento de las células cerebrales y sus caldos de cultivo templados por la evolución y las influencias genético-ambientales.

Como complemento a la naturaleza de las facultades mentales, con pie más adentrado en sociología y política, es posible reseñar otros planteamientos que configuran la visión globalizante «sináptica» acreedora de los continuos cambios y la aceleración, no de la historia, como se dice, sino de la sociedad en sus crisis económicas, políticas, administrativas, tecnológicas, de repuesto, que en un ensamblaje común y primando la bien proclamada interrelación de actividades, conflictos, síntomas y prevenciones consiguen dar la imagen de nuestra hechura en el cosmos y en la parcela planetaria a la que el azar y la necesidad nos han arrojado.

Esto se compone tanto de efecto invernadero, ingeniería genética o revolución microelectrónica como de desigualdades económicas norte-sur, miserias migratorias, desempleos coyunturales-estructurales, demografía excesiva de países infradesarrollados, nacionalismos, ferocidad terrorista, multinacionales, organizaciones mafiosas, fabricación y venta de armas, narcotráfico, y de las nuevas fisonomías del poder, tramas y circunstancias que ya es inoperante analizar por separado, como dicen A. King/B. Schneider en *La primera revolución:* «Lo necesario es considerar juntos todos estos elementos como ángulos esenciales en el calidoscopio del cambio planetario», o Alvin Toffler en *El cambio de poder:* «Para encontrar sentido a los grandes cambios de hoy (...) necesitamos ver de qué forma se relacionan entre sí», o la «perspectiva panhumana» adoptada por la antropología de Marvin Harris. Todo lo cual demuestra que se trata de una



idea firmemente asentada pero que necesita ser llevada a la práctica, y «no hay más fin legítimo que el de los valores humanistas» (Lipovetsky).

El físico Murray Gell-Mann, uno de los dos teóricos que predijo la existencia del quark —partícula elemental que constituye el núcleo atómico— y quien lo bautizó sacando el nombre de una expresión de Joyce, es sumamente representativo para ilustrar el universo de las interconexiones. Calificado de «tenaz y universal pensador multipasional», su orientación se define claramente, según propias palabras, al querer presentar la síntesis que está emergiendo en los límites de la investigación acerca de la naturaleza del mundo: un estudio sobre lo simple y lo complejo que congrega con nuevos énfasis materiales procedentes de diversos campos de las ciencias físicas, biológicas, del comportamiento y de las artes y humanidades.

Sobre la terminología nietzscheana de «apolíneos» —lógica, análisis, evidencia— y «dionisíacos» —intuición, apasionamiento—, Gell-Mann se apunta al término «odiseicos» con voluntad de combinar las dos predilecciones anteriores en su búsqueda de urdimbre para las ideas particulares y universalizantes. Sin perjuicio de ser imposible abandonar la especialización y sus subclases, hoy «se encuentra gente que tiene el coraje de dar *un vistazo a la totalidad* además de estudiar las partes de un sistema a la manera tradicional».

Como finalidades, la especie humana debe evitar la guerra, la tiranía y la pobreza, así como la degradación de la biosfera y de la diversidad biológica y ecológica. La idea fundamental, dice Gell-Mann, es el logro de mayor calidad de vida sin que se adquiera a expensas del futuro. Es cierto que estamos más listos para recetar que para otra cosa, pero los programas reformistas presentados como modelos de futuro por estos analistas de visión global, se advierten plausibles, o, en cualquier caso, como los mayores garantes de aproximación a la realidad no lineal. De aquí que con el voto democrático no buscar al político culto y neohumanista, en tanto que recipiendario de poderes ejecutivos, es la mayor locura del siglo.

Hace veinte años Sicco Mansholt, ex presidente de la CEE, decía que el punto de vista científico es casi siempre sectorial y que si estuviera seguro de que existía la posibilidad de un estudio científico que abarcara todos los terrenos, no solamente los económicos y técnicos, sino también los culturales, políticos y biológicos, sería diferente. Pues bien, eso es lo que ahora ya se está entreviendo y nosotros epigrafiando, aunque la vocación «odiseica» no pasara de ser una utopía, un talante minoritario, y su aplicación práctica, tratando de captar la complejidad, se perdiera precisamente en la complejidad.

Si bien el sentido que podemos otorgar a esta convencionalmente denominada posibilidad de neohumanismo, que se entendería como ciencia



trascendida o propagada filosófica, poética y socialmente, con el empeño de incidir en un hipotético y revolucionario cambio de la condición humana («reforzamiento» pedía con otra cautela el biogeólogo Preston Cloud) mediante el conocimiento no especulativo del sí mismo, de las «tecnólogías del yo» como diría Foucault, y en el entrecruzamiento de síntesis de especializaciones, no tiene por menos que incluir también ese enorme batiburrillo en que se ha convertido la posmodernidad, sus relativismos morales y mulituculturalistas audiencias, en la medida en que éstas pospongan su, por otra parte, muy legítimo y sin menoscabo «color local», aparte problemas político-administrativos, para liberar aproximaciones a verdades estructurales de validez universal, sin entrar ahora en la polémica del multiculturalismo que se relaciona con lo ya tópico «políticamente correcto» y que, al decir de algunos autores, ha convertido lo que debía haber sido un reconocimiento general de la diversidad cultural «en un programa simbólico inútil, atascado en la jerigonza lumpen-radical» y en la retórica del separatismo cultural (Robert Hughes en *La cultura de la queja).*

También Harold Bloom en *El canon occidental,* y su belleza y ya un tanto anacrónica teoría del saber estético, donde parece que se trata la calidad de los escritores con criterios de «plusmarquista» olímpico, muestra especial animadversión hacia el multiculturalismo, que identifica en general con lo que llama graciosamente la Escuela del Resentimiento y en particular con el marxismo, el feminismo y el neohistoricismo académicos. Sin embargo, a Bloom, conocedor profundo de la gran literatura comparada, no se le puede criticar por el intento de institucionalización de la literatura, porque entonces ¿qué tendríamos que decir de todo ese batahólico conglomerado de premios, promociones, inflación valorativa, partidismos y pseudocrítica en que sin remedio se constituye la sociedad cultural?

En este orden vale diferenciar las culturas de la cultura, en el sentido de que las culturas dentro de una misma civilización representan peculiaridades de un contexto, y la cultura es el contexto mismo, sin ánimo de que el intento de búsqueda de valores universales sea considerado desviadamente un amago de totalitarismo. El cante flamenco, por ejemplo, es una manera de expresión peculiar andaluza y forma parte de las culturas, pero la expresión folclórica popular es una necesidad de todos los pueblos del mundo y así es como se puede entender que forma parte de la cultura, igual que la ingestión alimentaria, el comportamiento de los átomos, el agua para la agricultura, la teoría sistémica o la religión. Las culturas son un híbrido absolutamente legítimo, histórico, inevitable, pero me esfuerzo en pensar que la cultura es o debería de ser monogenética, supra, sin que esto sirva de excusa para entrar a saco con ánimo elitista y excluyente en su complejidad y alcance, como ocurre por ejemplo muy a menudo en ámbitos literario-domésticos, donde



numerosos ganapanes se arrogan derechos taxonómicos absolutamente gratuitos (y no aludo ahora a Bloom, que al menos este viejo buen profesor ha empleado cuarenta exhaustivos años de su vida estudiando y enseñando literatura, y su «canon» tiene algo de vocación testamentaria).

Si se comprendiera bien que las particularidades religiosas son sólo pintorescas y costumbristas, aunque determinadas por la historia y el medio, perderían gran parte de una pugnacidad que ha costado y cuesta demasiada sangre. La naturaleza humana, común en sus aspectos fundamentales, es la guía, una vez que se emerge —cosa no tan fácil— de ese fondo de reptiles donde pelean la posmodernidad, la posvanguardia, el posdeber, los multiculturalismos, las viejas humanidades, la voluntad de poder (¿no se nota que en cada pequeño individuo o entidad late un «gran» juez?), el equívoco universal, los dictámenes productivos e institucionales y el lado perverso de las progresiones tecnocientíficas (entre ellas la politización, ideologización y economización, J.F. Revel al habla).

Conviene advertir por lo demás, en otro plano, que uno de los grandes males que presenta el estudio de aspectos culturales, de sus rasgos, sesgos y riesgos, es de carácter denominativo y lingüístico. A través de la apresurada etiqueta pretendemos una coherencia y compacticidad que no existen. Por eso aquí se habla vagamente de sugerencia o «posibilidad» *neohumanista a sabiendas de que se trata de una convención*, ya apuntada. En cuanto inventamos la etiqueta estamos remitiéndonos ciegamente a una especie de clan sapiencial como el texto de los dogmas, y la intención, por supuesto, es otra, más de hipótesis de trabajo y tentativa que de abominable «ismo» consagrado. La relatividad de empleo e interpretación de las palabras es palpable y desesperante. A cambio, junto al problema, no tenemos otra cosa que palabras. Los hechos son superiores a las palabras, por supuesto, pero multitud de hechos provienen de palabras.

Habrá que reconfortarse pensando que los elementos y personajes evocados pueden ir más allá o quedarse más acá de las palabras y que la intención busca mejora, bienestar, entendimiento, que son razones tanto éticas como materiales; busca la verdad, aunque a veces, suponiendo que dificultosamente se la encuentre; tampoco se sabe mucho qué hacer con la verdad si no es una verdad «feliz» o si ciertas verdades son «buenas» en todos sus aspectos y en todas las circunstancias. Y la meta loca es que el proceso dialéctico provoque síntesis teleológicas estables y conclusas o que en su relatividad sirvan de poco discutible referencia. Mostrarse relativista a secas es tan inoperante como rechazar por completo el relativismo.

Eduardo Tijeras



Una manifestación del modernismo:

La acepción española de «raza»

A medida que la investigación sobre el «modernismo hispánico» profundiza en sus múltiples direcciones ideológicas, no sólo se descubren aspectos inéditos relacionados con el mismo, sino que se va poniendo de relieve la trascendencia del movimiento para una comprensión en profundidad de las relaciones intelectuales entre España y la América Latina. Esta afirmación general resulta válida a la hora de indagar en la acepción española de la palabra *raza,* que justamente constituye una reacción de los pensadores hispánicos para dar contenido a una filosofía propia que culminará con la declaración, vigente durante muchos años, del llamado Día de la Raza, para referirse a la conmemoración anual del descubrimiento de América el día 12 de octubre.

La línea de investigación me fue sugerida por la lectura de algunos ensayos de Ortega y Gasset, donde la palabra *raza* se emplea en un sentido que no tiene relación con cualquier posible acepción racista de la expresión. Así dice que «cada raza (es) un ensayo de una nueva manera de vivir, de una nueva sensibilidad. Cuando la raza consigue desenvolver plenamente sus energías peculiares, el orbe se enriquece de un modo incalculable: la nueva sensibilidad suscita nuevos usos e instituciones, nueva arquitectura y nueva poesía, nuevas ciencias y nuevas aspiraciones, nuevos sentimientos y nueva religión. Por el contrario, cuando una raza fracasa, toda esa posible novedad y aumento quedan irremediablemente nonatos, porque la sensibilidad que los crea es intrasferible. Un pueblo es un estilo de vida, y como tal, consiste en cierta modulación simple y diferencial que va organizando la materia en torno. Causas exteriores desvían a lo mejor de su ideal trayectoria ese movimiento de organización creadora en que se va desarrollando el estilo de un pueblo, y el resultado es el más monstruoso y lamentable que cabe imaginar. Cada paso de avance en ese proceso

de desviación soterra y oprime más la intención original, la va envolviendo en una costra muerta de productos fracasados, torpes, insuficientes. Cada día es ese pueblo menos lo que tenía que haber sido»[1]. Y por eso exclama —pensando en España— frases como éstas: «¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta, que no se hace un problema de propia intimidad; que no siente la heroica necesidad de justificar su destino, de volver claridades sobre su misión en la historia! El individuo no puede orientarse en el universo sino a través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera»[2].

Estas frases están escritas en 1914, lo que quiere decir que, para esa fecha la palabra *raza* había tomado ya su peculiar acepción en lengua española, alejada de la significación que va a adquirir en el mundo anglosajón. Es cierto que por aquellos años todavía no había alcanzado la plenitud de su desarrollo, que sólo podremos verificar en escritos de los años veinte y treinta, como luego veremos, pero, en cualquier caso, la conciencia de una clara actitud diferencial de la cultura hispánica respecto a la sajona en lo que se refiere al tema racial, es patente.

Es algo que se desprende, como antes decíamos, del análisis ideológico del «modernismo hispánico». Había tenido éste como uno de sus rasgos distintivos, en la esfera filosófica, el ser una reacción contra el positivismo. La búsqueda de las propias señas de identidad presuponían un alejamiento del utilitarismo positivista que había promovido un expansionismo norteamericano, bien visible ya en la última década del siglo XIX y la primera del XX. Ese positivismo había dado fundamento a un «darwinismo social», que, aprovechando ideológicamente las teorías de Darwin y Spencer, había culminado en expresiones de claro racismo cientista, donde la raza blanca aparecía como privilegiada. La idea de que en la lucha por la vida triunfaban las razas más aptas, unida a la constatación —evidente, en ese momento— de que los pueblos anglosajones eran los protagonistas del progreso científico y tecnológico, llevó a la convicción de que éstos eran pueblos elegidos, por los datos de la antropología y de la sociología, para impulsar el progreso social y político de la humanidad. Se hablaba así con frase típica de la «superioridad de los anglosajones»[3], mientras se descalificaba, por contrapartida, no ya a las razas de color, por sus vicios y debilidades congénitas, sino a todos los pueblos latinos, en general.

En el ambiente creado por este complejo de ideas era de pura lógica que surgiese la descalificación de los países hispanoamericanos y de la misma cultura española, como acreditaba, por otro lado, la derrota que España había sufrido frente a Estados Unidos en 1898. El racismo positivista llevaba, en el continente americano, a una inevitable conclusión, impuesta por la fuerza de los hechos: la que evidenciaba el *manifest des-*

[1] *J. Ortega y Gasset,* Obras Completas, *Madrid, 1957, tomo I, pág. 362.*
[2] Ibid., *pág. 361.*
[3] *El libro tópico de esta actitud es el que Edmond Demolins publicó con el título:* A quoi tient la superiorité des anglosaxons, *París, 1897, cuya traducción española tuvo enorme éxito.*



tiny de la América del Norte. Surge, pues, en esta atmósfera la respuesta lógica del mundo hispánico: una afirmación de la propia personalidad cultural, no menos manifiesta que la anglosajona en una tradición histórica gloriosa desde el punto de vista de los valores del humanismo clásico.

En esta respuesta, que aparece difusa aquí o allá, encontramos una toma de posición muy explícita en el uruguayo José Enrique Rodó, que ya en 1900 emplea despectivamente el término «nordomanía» para designar las actitudes —tan frecuentes en el ámbito latinoamericano— de servilismo imitador que impregnan la mentalidad de sus contemporáneos. Por eso se pronuncia contra «el propósito de desnaturalizar el carácter de los pueblos —su genio *personal*—, para imponerles la identificación con un modelo extraño al que ellos sacrifiquen la originalidad irremplazable de su espíritu... Ese irreflexivo traslado de lo que es natural y espontáneo en una sociedad al seno de otra, donde no tenga raíces ni en la naturaleza ni en la historia, equivalía para Michelet a la tentativa de incorporar, por simple agregación, una cosa muerta a un organismo vivo. En sociabilidad, como en literatura, como en arte, la imitación inconsulta no hará nunca sino deformar las líneas del modelo»[4]. Por lo demás, reconoce que falta en los pueblos hispánicos una «personalidad» definida, «pero —dice— en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autonómica, tenemos —los americanos latinos— una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro». Es un deber inexcusable, pues, defender «la fuerza directriz plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán el americano definitivo del futuro»[5].

Aunque la palabra *raza* se menciona dos veces en los textos citados, no se le adjudican notas diferenciadoras específicas de lo que tal término significa. Por el contexto, es fácil deducir que esa «herencia de raza» a la que alude es la tradición del humanismo clásico, para el cual «el privilegio fundamental de vuestro desenvolvimiento, vuestro lema en la vida, debe ser mantener la integridad de vuestra condición humana; ninguna función particular debe prevalecer sobre esa finalidad suprema»[6]. Éste es el tema insistente que motiva su libro desde las primeras páginas: «Por encima de los afectos que hayan de vincularnos individualmente a distintas aplicaciones y distintos modos de vida, debe velar, en lo íntimo de vuestra alma, la conciencia de la unidad fundamental de nuestra naturaleza, que exige que cada individuo humano sea, ante todo y sobre toda otra cosa, un ejemplo no mutilado de la humanidad, en el que ninguna noble facultad del espíritu quede obliterada y ningún alto interés de todos pierda su virtud comunicativa. Antes que las modificaciones de profesión y de cultura está el

[4] *José Enrique Rodó,* Ariel, *Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1980; págs. 70-71.*
[5] Ibid., *pág. 72.*
[6] Ibid., *pág. 33.*

cumplimiento del destino común de los seres racionales»[7]. Por encima de cualquier cosa, pues, cumplir con nuestra profesión universal de *hombres* es la más alta misión que todo ciudadano debe proponerse.

Así situada la cuestión en su máxima generalidad, fueron los grandes creadores del modernismo quienes ayudaron a perfilar el significado del término. La profunda significación de ese movimiento para la madurez intelectual de América Latina ha sido magistralmente resumida por Zuleta Álvarez en los párrafos que trascribimos a continuación: «Al comenzar el siglo XX y después de la eclosión estética del Modernismo, como movimiento literario que definía la madurez creadora de Iberoamérica, se inaugura una nueva etapa en el desarrollo del pensamiento americano. Correspondió al planteo que los principales pensadores y artistas hicieron de la personalidad nacional y continental. Había la conciencia de que todos nuestros países constituían una unidad de sociedad y cultura, capaz de proyectar un perfil propio, a despecho de los obstáculos que perturbaban la plenitud de ese proceso. La madurez de esa personalidad coincidió con la aparición de individualidades notables en casi todos los países iberoamericanos, unidos por una corriente de fraternidad y simpatía basada en la convicción de que el destino continental exigía la comunidad de miras y soluciones, por encima de las perspectivas regionales y nacionales. Corriente que cobraría fuerza a medida que se desenvuelve el siglo y que algunas empresas políticas y culturales —el anti-imperialismo en política y el criollismo en literatura, por ejemplo— contribuyeron a consolidar ese esfuerzo»[8].

En esa atmósfera cultural, de la cual el Modernismo fue cristalizador y propulsor, se va generando la idea de una comunidad de valores intelectuales y morales, para la cual Miguel de Unamuno acuñará en 1909 el término *hispanidad;* en su artículo «Sobre la argentinidad», hablando de ésta y de la americanidad como «aquellas cualidades espirituales, aquella fisonomía moral —mental, ética, estética y religiosa— que hace al americano americano, y al argentino, argentino», dice que «ya otras veces he usado la [palabra] de españolidad y la de hispanidad»[9]. Por mi parte, no he podido hallar referencias concretas de esas «otras veces» en que dice haber empleado la palabra.

Sólo en los años veinte —tras la Primera Guerra Mundial— encontramos el ambiente maduro para que tales actitudes adquieran una formulación más precisa. En España, el proceso de reflexión e interiorización promovido por la Generación del 98, hará cobrar conciencia en determinadas minorías intelectuales de la íntima vinculación entre lo español y lo americano. En 1927 Unamuno vuelve a emplear el término *hispanidad* en un artículo titulado con ese mismo nombre, donde dice: «Quiero decir con

[7] Ibid., *págs. 21-22.*
[8] *Enrique Zuleta Álvarez, «El mestizaje en la historia de las ideas hispano-americanas», en* Investigación y ensayo, *n° 39, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1989; pág. 410.*
[9] *Miguel Unamuno, «Sobre la argentinidad», en* Ensayos, *Aguilar, Madrid, 1958; tomo II, pág. 1.087.*



Hispanidad, una categoría histórica, por lo tanto espiritual, que ha hecho, en unidad, el alma de un territorio con sus contrastes y contradicciones interiores. Porque no hay unidad viva si no encierra contraposiciones íntimas, luchas intestinas... Un territorio tiene un alma, un alma que se hizo por los hombres que dio a luz el cielo. Y cuando un territorio como es el de Hispania está fraguado de íntimas contraposiciones, obra de Dios, sus hijos son hijos de contraposición». No precisa, sin embargo, bien el término y cuando se pregunta en otro lugar, sobre lo que para él significa, se expresa así: «Digo Hispanidad y no Españolidad para atenerme al viejo concepto histórico-geográfico de Hispania, que abarca toda la Península Ibérica... Digo Hispanidad y no Españolidad para incluir a todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que ha hecho el alma terrena —terrosa sería acaso mejor— y a la vez celeste de Hispania, de Hesperia, de la Península del Sol Poniente...»[10].

Sobre esa base, no le parece acertado hablar de Día de la Raza y prefiere expresiones como Día de la Lengua o del Habla, porque, como él dice: «La Fiesta de la Raza espiritual española no debe, no puede tener un sentido racista material —de materialismo de raza—, ni tampoco un sentido eclesiástico —de una o de otra iglesia—, y mucho menos un sentido político. Hay que alejar de esa fiesta todo imperialismo que no sea el de la raza espiritual encarnada en el lenguaje. Lenguaje de blancos, y de indios, y de negros, y de mestizos, y de mulatos; lenguaje de cristianos católicos y no católicos, y de no cristianos, y de ateos; lenguaje de hombres que viven bajo los más diversos regímenes políticos»[11].

No era ese, desde luego, el sentido que atribuyó Ramiro de Maeztu al término en su *Defensa de la Hispanidad* (1934), para quien ésta era la fidelidad a la religión católica por encima de todo, estrechando un significado que para Unamuno no podía ser más amplio. Quizá Maeztu, que creía que el autor de la palabra era el sacerdote Zacarías de Vizcarra, se dejó llevar por la unilateralidad que éste había insuflado al término, haciéndole inservible para los fines universales con que lo creó Unamuno; decía éste que hoy vierten todos los pueblos de habla hispánica «la necesidad de asentar y asegurar nuestras sendas personalidades, base de nuestras independencias nacionales, en una común personalidad popular», y ésta debe ser la tradición sobre la que se fundará «nuestro destino universal»[12], que no puede ser otro que la hispanidad, «cuyo asiento es el habla común, a recrecer y recrear la cual contribuyen todos los pueblos»[13].

Es evidente, pues, que a Unamuno no le gustaba la palabra *raza*, y lo deja bien claro cuando dice: «La fiesta de la raza hispánica, de las naciones de lengua española, no puede basarse en el concepto fisiológico, somático o material de raza. Las naciones de lengua española —la lengua

[10] *Miguel de Unamuno,* Obras Completas, *Escelicer, Madrid, 1966; tomo IV, pág. 1.081.*
[11] Ibid., *págs. 649-650.*
[12] Ibid., *pág. 655.*
[13] Ibid., *pág. 654.*



es la sangre del espíritu— abarcan razas materiales muy distintas, indios, americanos, negros, judíos de secular lengua española —o 'lengua español', que dicen ellos—, a los descendientes de hebreos expulsados de España. Sin contar los que de ellos se quedaron aquí y se fundieron en la común nación española. Y conviene añadir que si el mestizaje y el mulataje trajo a pensar y sentir en español a muchos indígenas americanos, y si son muchos los indios puros americanos que piensan y sienten en lengua española, son acaso más los que todavía piensan y sienten, aman y odian, gozan y sufren, ven y sueñan en sus viejas lenguas precolombinas»[14].

Por todo ello, prefiere la palabra *hispanidad,* siempre que con ella los españoles peninsulares no pretendamos imponer ningún privilegio o supremacía. Una hispanidad que debe estar basada en la lengua común, y no en la raza, «ya que lo de la supuesta comunidad de sangre implica muchas veces un problema peliagudo. Quedémonos con lo de la lengua, que es claro y es histórico», sentencia finalmente[15], pero para dejar claro también a renglón seguido que esa comunidad lingüística no implica predominio ni monopolio por parte de España. Se pronuncia contra el conde de Romanones que en 1917 había enviado un mensaje al Rey Alfonso XIII, hablando de España, como «depositaria del patrimonio espiritual de una gran raza» y propugnando la presidencia para ella de una «Confederación moral de todas las naciones de nuestra sangre»[16]. Por el contrario, para Unamuno ese patrimonio es comunal y colectivo, nunca propiedad o monopolio de una sola nación, aunque sea la España del descubrimiento y la colonización. Rechaza el concepto tan repetido y manoseado de «Madre Patria» para reafirmarse en la comunidad de lengua, patrimonio que en todo caso, «disfrutamos en común con las naciones americanas hermanas —no hijas— de lengua de la nuestra. Y en lo que hace a la lengua misma —vuelve a enfatizar—, no admiten, y en ello hacen muy bien, monopolios de casticidad»[17].

Con todo y con eso, Unamuno tampoco se atreve a definir con mucha precisión el término *hispanidad,* lo que podría llevarle a caer en dogmatismos e imposiciones indeseables; de aquí que en 1927, cuando dedica un largo artículo a ese término, acabe reafirmando lo de la lengua común, sin atreverse a mayores precisiones. Al final, se pregunta: «Y bien, a fin de cuentas, ¿qué es la Hispanidad?»; se interroga sobre la cuestión desde su destierro, en el rincón vasco-francés de Hendaya, donde pasó los últimos años de su condena política, para exclamar como conclusión incierta: «¡La Hispanidad!... Ah, si yo lo supiera... Aunque no, mejor es que no lo sepa, sino que la anhele, y la añore, y la busque, y la presienta, porque es el modo de hacerla en mí. Y aquí, en este rincón de mi terruño nativo, sentado sobre la hierba que me da del Pirineo 'la ceniza verde', frente a la

[14] Ibid., *pág. 648.*
[15] Ibid., *pág. 1.019.*
[16] Ibidem.
[17] Ibid., *pág. 1.020.*



mar materna, bajo el cielo del Carro, busco en el hondón de mi raza, en mi corazón milenario, al Dios hispánico que me ha de responder de mi destino»[18].

Es en la América hispana, sin embargo, donde la palabra *raza* va a adquirir vigencia para designar las peculiaridades de una personalidad que se siente como propia, si bien —como ocurría con el término *hispanidad*— en estrecha conexión con lo español. En 1925 escribía José Vasconcelos: «Nosotros no seremos grandes mientras el español de la América no se sienta tan español como los hijos de España. Lo cual no impide que seamos distintos cada vez que sea necesario, pero sin apartarnos de la más alta misión común»[19]. Es el mismo sentimiento que tiene Pedro Henríquez Ureña y que le lleva a hacer afirmaciones como éstas: «El contacto entre España y la América, luego ha dado gradualmente al espíritu español amplitud y vastedad que van en progreso... España, que tanto ha padecido por su intolerancia en el orden del pensamiento, hija de la necesidad defensiva, tuvo en cambio espontánea amplitud humana. Aunque España creó el tipo del hombre señorial (Vossler) y el español más humilde tiene aire de caballero (Belloc), nunca se incubó en España ninguna doctrina de imperiosidad de razas ni de climas, como las que en nuestra era científica corren, miméticamente disfrazadas de ciencia, como reptiles verdes entre hojas nuevas o insectos pardos entre hojas secas. La amplitud del español necesitaba completarse con la amplitud intelectual para crear la imagen depurada del tipo hispánico. A eso aspiran, desde su nacimiento, las repúblicas hispánicas de América. A eso tiende, en el siglo XX, la España nueva»[20].

Esa unión entre lo español y lo americano, que todos los modernistas preconizan, les lleva a emplear indistintamente los términos de América española o América hispánica en un sentido similar al que lo utilizaba José Enrique Rodó cuando decía: «Patria es para los hispanoamericanos, la América española. Dentro del sentimiento de la patria cabe el sentimiento de adhesión, no menos natural o indestructible, a la provincia, a la región o a la comarca; y provincias, regiones o comarcas de aquella gran patria nuestra son las naciones en que ella políticamente se divide. Siempre lo he entendido así, o mejor, siempre lo he sentido así. La unidad política que consagre y encarne esta unidad moral —el sueño de Bolívar— es un sueño, cuya realidad no verán quizá las generaciones hoy vivas»[21].

Es también Vasconcelos en *La raza cósmica* quien dará definida formulación a ese sentido de la palabra *raza* que estamos preconizando y que para él no es sino equivalente a la de *mestizaje*. El libro lleva como subtítulo el de «Misión de la raza iberoamericana», y la tesis que mantiene es que su objetivo es el de formar una raza nueva, síntesis de todas las exis-

[18] Ibid., *pág. 1.086.*

[19] *José Vasconcelos,* La raza cósmica, *Buenos Aires, 1948; pág. 19.*

[20] *Pedro Henríquez Ureña, «Raza y cultura», en* La utopía de América, *compilación y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Editorial Ayacucho, Caracas, 1978; pág. 17.*

[21] José Enrique Rodó, *Introducción y selección de José Luis Abellán, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1991; pág. 105.*

tentes y cuyo fin primordial es «englobar y expresar todo lo humano en maneras de constante superación»[22]. Esta nueva raza integral, producto de un mestizaje basado en el amor está «hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal»[23]. Esta es la misión de la parte del continente que se formó bajo la influencia de la cultura latina —española y portuguesa, sobre todo— frente a la América Sajona, donde predomina el racismo exclusivista del blanco. De aquí que Vasconcelos nos transmita su mensaje con los caracteres de un destino religioso que se cierne sobre la América Latina: «Su predestinación —dice— obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes»[24]. Esta es la raza final o raza cósmica, «hecha con el tesoro de todas las anteriores»[25].

El texto de Vasconcelos —un clásico del pensamiento latinoamericano— fue decisivo a la hora de darle vigencia al término *raza* como expresión de un mestizaje que se sentía como lo más propio y específico de la personalidad de los pueblos hispánicos y, más señaladamente aún, de lo que él llamaba la «raza iberoamericana». A despecho de las fantasías que envolvían su pensamiento —creencia de que el trópico era el lugar privilegiado para el nacimiento de la raza cósmica o de que la amalgama racial se verificaría bajo la llamada ley del gusto como unión entre los más bellos—, el hecho es que la teoría del mestizaje se impuso en el ambiente cultural de los años veinte y treinta hasta dar contenido ideológico a la llamada Fiesta de la Raza; el resto se ponía a la cuenta del pensamiento místico-estético de Vasconcelos, al que Unamuno calificaba de «soñador teosófico»[26].

La atmósfera que va propiciando el caldo de cultivo necesario para que tales actitudes proliferen y se generalicen tuvo su antecedente más remoto en las actividades que se desarrollaron en 1892 con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, que produjo una exaltación del «iberismo», por un lado, y del «hispanoamericanismo», por otro, hasta conseguir que el día 12 de octubre sea considerado como fiesta nacional, no sólo en España, sino de numerosos países de la América hispana. Pero la celebración dio ocasión también para que se desatara la divergente significación que a tal efeméride atribuía la opinión pública norteamericana, empeñada en privilegiar la figura de Cristóbal Colón mediante el llamado *Columbus Day*, convirtiendo a la memorable fecha en mero «Centenario de Colón», frente a la opinión ibérica —es decir, española y portuguesa— que pretendía hacer de la misma la gesta heroica y

[22] La raza cósmica, *cit., pág. 29.*
[23] Ibid., *pág. 31.*
[24] Ibid., *pág. 28.*
[25] Ibid., *pág. 54.*
[26] Obras Completas, *Escelicer, cit., tomo IV, pág. 656.*



colectiva de sus pueblos. *Centenario de Colón y Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo,* quedaron así enfrentados como dos modos divergentes de interpretar el acontecimiento, poniendo de relieve a su vez la divergencia entre dos mentalidades con una concepción del mundo y de la vida contrapuestas que tomarán cuerpo en el distinto entendimiento del vocablo raza, aunque para ello todavía tengan que pasar muchos años[27].

De hecho, en España la Fiesta de la Raza no se establece con carácter oficial hasta 1918, aunque ya en 1912 —durante el Congreso Hispanoamericano que tuvo lugar en Cádiz para celebrar el centenario de la promulgación de la Constitución de 1812— se acordó aprobar el día 12 de octubre como fecha más adecuada para la Fiesta Nacional de todos los países de habla española, declarándola Fiesta Universal de la Hispanidad. La propuesta que realizada por el periodista José María González, que firmaba con el apodo de *Columbia,* en un artículo aparecido en el *Diario de Cádiz* el 6 de octubre de 1912, y recogida y aprobada por unanimidad en el Congreso gaditano. La iniciativa fue recogida al año siguiente por la *Unión Ibero-Americana,* sociedad americanista de Madrid, que publicó un artículo en enero de 1913 con el título de «Fiesta de la Raza», señalando que el 12 de octubre «a la vez que de homenaje a la memoria del inmortal Cristóbal Colón debe servir también para exteriorizar la intimidad espiritual existente entre la Nación descubridora y civilizadora y las formadas en el suelo americano, hoy prósperos Estados»[28].

A partir de 1914, la idea penetró tan hondamente en los países de lengua española que no sólo se adoptó la idea paulatinamente en todos ellos, sino que en 1932 el capitán uruguayo Angel Camblor creó la que se llamó bandera de la Raza o de la Hispanidad: sobre fondo blanco —como símbolo de la paz— tenía tres cruces en el centro que representaban las tres carabelas del Descubrimiento; detrás de la cruz central aparece el sol naciente como expresión simbólica de las civilizaciones precolombinas y al mismo tiempo de un territorio que cumplía con la divisa *A solis ortu usque ad occasum.* El 12 de octubre de 1933 la bandera se izó en Madrid, Buenos Aires, Lima y Santiago de Chile; ese mismo año la VII Conferencia Internacional Americana, reunida en Montevideo, recomendó su uso común como enseña de las Américas y así fue aceptada mediante decreto por numerosos gobiernos (entre ellos, los de México, Chile, Colombia, Costa Rica, Perú, Nicaragua, Honduras, Paraguay, Bolivia, Ecuador, Guatemala...).

En este ambiente es posible entender que la Universidad de La Plata, en Argentina, decida dedicar el 12 de octubre de 1933 en homenaje a España y que para ello haga recaer en el ilustre pensador Pedro Henríquez Ureña la tarea de pronunciar el discurso de la jornada. Tratándose de uno de los hombres más universales del continente, la elección no sólo era correcta,

[27] *Sobre el tema véase: Salvador Bernabeu Albert,* 1892: El IV Centenario del descubrimiento de América en España, *CSIC, Madrid, 1987. Es interesante consultar del mismo autor el largo artículo: «El IV Centenario del Descubrimiento de América en la coyuntura finisecular», en* Revista de Indias, *núm. 174, 1984.*

[28] *José María González (Columbia),* El día de Colón y de la Paz, *Oviedo, 1933; págs. 51-57;* passim.

sino muy significativa de un momento histórico en que lo español y lo americano parece que habían llegado a plena reconciliación. Es obvio que en ese sentimiento influía de modo decisivo la reciente constitución de la II República Española, pues con el establecimiento de un régimen republicano se entendía que España se incorporaba al conjunto de las repúblicas hispánicas. Así se desprende del propio discurso de Henríquez Ureña que empieza saludando a «la más antigua de las naciones y la más joven de las repúblicas que forman nuestra comunidad espiritual», para acabar con este reconocimiento explícito: «España se nos muestra hoy, además, amplia y abierta, más que nunca, para todas las cosas de América. El antiguo recelo ha cedido el lugar a la confianza; la nueva Constitución, al crear la doble nacionalidad, española y americana, aunque desconcierte al antiguo criterio jurídico, place a la buena voluntad. Sobre la buena voluntad se cimienta la obra de confraternidad hispánica. En esta obra debemos todos unir nuestro esfuerzo para que la comunidad de pueblos hispánicos haga de los vastos territorios que domina, la patria de la justicia universal a que aspira la humanidad»[29].

Pero lo más interesante del discurso —por lo que hace al interés con que están escritas estas páginas— es todo lo referente a las reflexiones sobre el concepto *raza.* Reconoce que el término se ha ido imponiendo en los últimos años, en los cuales «ha crecido y se ha desarrollado la conciencia de nuestra comunidad espiritual, de la unidad esencial de los pueblos hispánicos, la conciencia de la *raza.* Desde luego, no le gusta la palabra, que es usada «no ciertamente con exactitud científica, pero sí con impulso de simplificación expresiva», ya que «desde el punto de vista de la ciencia antropológica, bien lejos está de constituir una raza la multicolor muchedumbre de pueblos que hablan nuestra lengua en el mundo, desde los Pirineos hasta los Andes y desde las Baleares y las Canarias hasta las Antillas y hasta las Filipinas».

A la contra de ese disgusto, reconoce que «el vocablo *raza,* a pesar de su flagrante inexactitud, ha adquirido para nosotros valor convencional, que las festividades del 12 de octubre ayudan a cargar de contenido, de sentimiento y emoción. El Día de la Raza bien podría llamarse el Día de la Cultura Hispánica, porque eso es lo que en suma representa; pero sería inútil proponer semejante sustitución, porque el vocablo *cultura,* en el significado que hoy tiene dentro del lenguaje técnico de la sociología y de la historia, no despierta en el oyente la resonancia afectiva que la costumbre da al vocablo *raza*».

En definitiva, para Henríquez Ureña el Día de la Raza es el día en que se conmemora la existencia de una comunidad hispánica, y aunque acepta a regañadientes la palabra *raza,* por acatamiento a la costumbre, especifi-

[29] *El discurso se publicó con el título «Raza y cultura»; lo citamos por la antología* La utopía de América, opus cit., *donde está incluido, págs. 12-17. El resto de las citas corresponden a esta edición.*



ca que se trata de una raza ideal —no real—, cuyo contenido es la comunidad de cultura, basada, sobre todo, en la unidad de la lengua. «Cada idioma —dice— lleva consigo un repertorio de tradiciones, de creencias, de actitudes ante la vida, que perduran sobreponiéndose a cambios, revoluciones y trastornos». En este sentido, Ureña considera que la comunidad hispánica pertenece a la vieja Romania, como contrapuesta a la Germania, y es descendiente de los presupuestos históricos y culturales que marcó el Imperio Romano. Somos continuadores, viene a decir, de la tradición romana y, en este sentido, «pertenecemos a la familia latina o, como dice la manoseada y discutida fórmula, a la raza latina: otra imagen de raza, no real sino ideal».

Es así como se fue imponiendo la acepción española de raza, opuesta totalmente a lo que con ese término se entendía en los países anglosajones. Creemos haber mostrado cómo esa acepción se fue desarrollando e imponiendo en cuanto respondía a una determinada dirección ideológica del *modernismo,* lo cual a su vez explica que, a partir del momento en que éste vaya perdiendo vigencia, el término *raza* tiende a ir desapareciendo. Es verdad que continuó usándose en la España de la dictadura franquista, pero precisamente eso contribuyó a que el término se deteriorase en los países hispanoamericanos.

A las razones anteriores hay que añadir el descrédito que cayó sobre la palabra a raíz del racismo ario predicado por el Tercer Reich con las secuelas del genocidio judío y las prácticas —campos de concentración, hornos crematorios, cámaras de gas, etc.— con que aquél se instrumentó por el nazismo hitleriano. Si a esto se une también el fortalecimiento de la política panamericana impulsada desde Washington a partir de 1945, entenderemos que cualquier teoría que involucrase la palabra *raza* —por muy opuesta que fuera a las connotaciones habituales de este término— quedara automáticamente desacreditada.

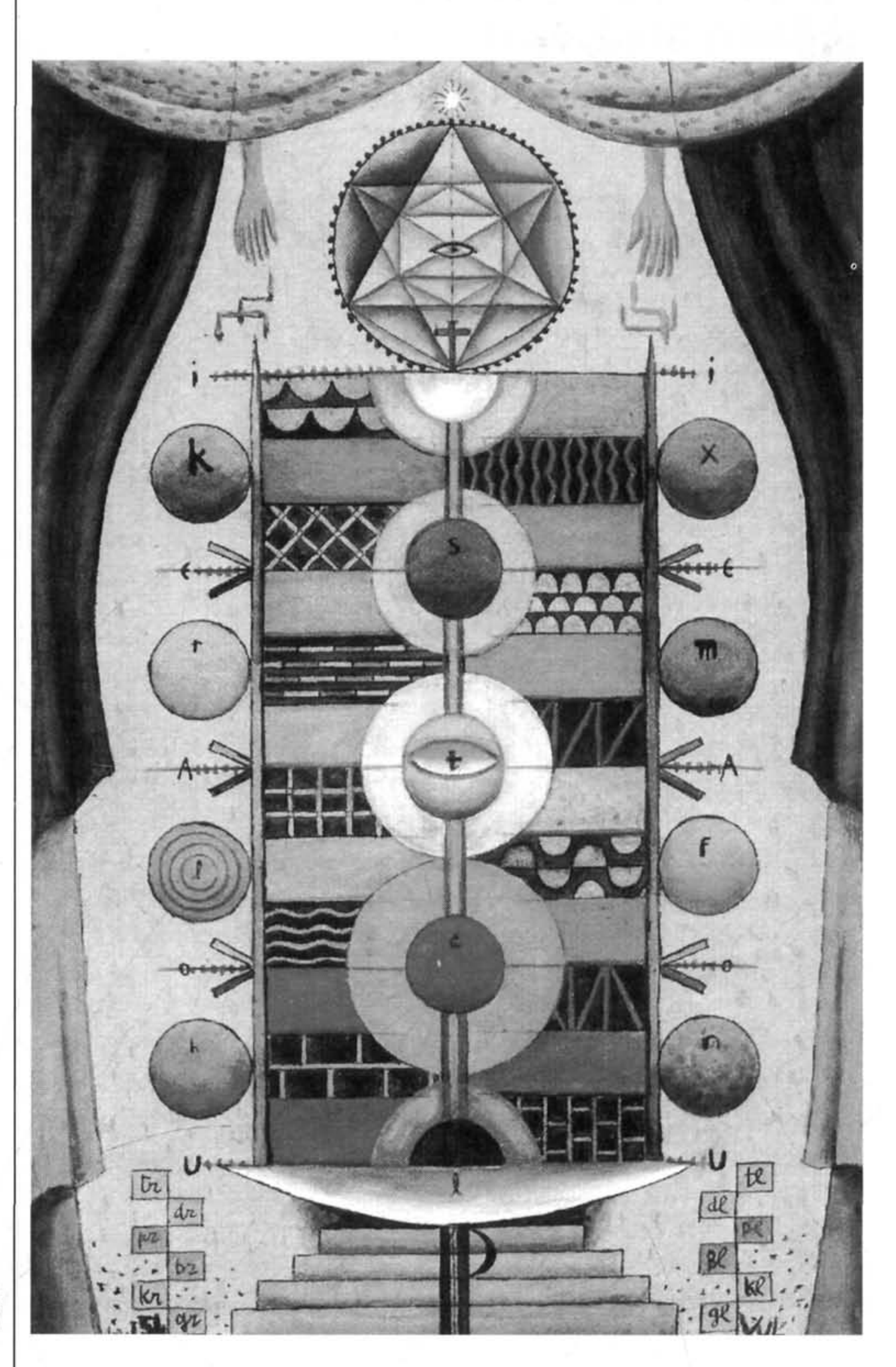
En cualquier caso, la peculiaridad del vocablo *raza* en lengua española con sus distorsiones semánticas, pone de manifiesto la singularidad del «modernismo hispánico» como movimiento preocupado por la identidad sociocultural propia de los países iberoamericanos, por muy limitada en el tiempo en que esa significación deba acotarse. De cualquier manera, resulta altamente expresiva de los rasgos distintivos de la actitud ante la vida de los pueblos ibéricos —español y portugués— en relación con las culturas indígenas de América, lo que explicaría fenómenos tan peculiares de esa actitud como los productos de un reconocido «mestizaje cultural»: la poesía afroantillana, la novela gauchesca, los murales mexicanos, el ciclo novelístico de la revolución mexicana... Mucho más interesante, por supuesto, sería analizar las consecuencias que ello ha tenido en el ámbito

de la filosofía latinoamericana, a la que habría que caracterizar con rasgos específicos derivados del substrato cultural a que aquí nos hemos referido, pero eso exigiría pasar a una temática distinta a la que nos propusimos para este trabajo. Quede la cuestión pendiente para otra ocasión.

José Luis Abellán



NOTAS



Xul Solar:
***Pan Tre* (1959)**



La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo

Medulas que han gloriosamente ardido,
Su forma dejarán, no su cuidado,
Serán ceniza, mas tendrá sentido,
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Quevedo

I. La urbe y el campo

La crítica girondiana es unánime en apuntar etapas muy definidas en la evolución poética de Oliverio Girondo. Ellas se resumen en tres grandes bloques y un paréntesis, que van a caracterizar la producción de los seis libros de poesía y una *plaquette* que componen la obra del poeta argentino.

Un trayecto que se inicia en los años veinte con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). Estos dos primeros libros, fundacionales y que marcaron un estilo inaugural en la vanguardia cosmopolita martinfierrista, se caracterizan por un universo de orientación internacionalista, estructurados en torno al tradicional *Diario de Viaje.* El mundo exterior representado por la ciudad se apodera y domina el referente poético. Un verdadero júbilo del objeto, exaltado en los vaivenes espacio-temporales del turista que se deleita en describir una ruta geográfica. La palabra desempeña en estos primeros libros una función deíctica por excelencia, o sea, la indicación del espacio circundante como soporte de un referente urbano permanentemente ironizado, caricaturizado.

Este viaje de la mirada empieza a retraerse en la década del treinta. Sufre un vuelco interiorizante en las viñetas que componen la prosa poética de *Espantapájaros* (1932) e *Interlunio* (1937). Si lo diurno y un cierto

éxtasis cromático acompañan la primera producción, comienza a tomar forma un sentido lúgubre, grotesco y deformado que se acentuará en esta segunda etapa. Las vibrantes y multicoloridas caricaturas de *Veinte Poemas* y *Calcomanías,* firmadas por el propio Girondo, pasan a ser sustituidas por un sombrío espantapájaros y por las ilustraciones de Lino Spilimbergo que revelan una desesperación macabra de inspiración surrealista. La prosa poética es ya un rasgo distintivo de esta etapa como herencia de los poemas en prosa de los *Veinte poemas.*

El tercer momento, cuyas características comunes permiten aglutinar a *Persuasión de los días* (1942) y a *En la masmédula* (1954) en un único bloque, aparece interrumpido por *Campo nuestro,* poema publicado en 1946 en forma de *plaquette,* un verdadero hiato en la producción girondiana. El nacionalismo ostensivo de este poema lo transforma en homenaje a la pampa argentina (una especie de versión poética de *Don Segundo Sombra)* que en nada se asemeja, desde el punto de vista temático y estilístico, a todo lo producido anterior y posteriormente[1]. *Campo nuestro* es un poema profundamente bucólico, en que el campo es exaltado en sus tradicionales atributos. Si la duda y las cuestiones existencialistas sobre el ser y la nada se desarrollan con intensidad cada vez mayor a partir de *Espantapájaros, Campo nuestro,* poema de cuño altamente referencial, traduce un universo cuya certidumbre inequívoca no deja lugar a dudas o negaciones:

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de avena.

Versos y sintaxis cuya linealidad es ajena a todo el resto de la producción girondiana. La inamovible seguridad de los rebaños y trigales que abundan en este poema, no sólo difieren sino que se oponen diametralmente a la pérdida del ser anunciada en la cabeza del caligrama que abre *Espantapájaros:*

Yo no sé nada
Tú no sabes nada
Ud. no sabe nada
Él no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Nosotros no sabemos nada

Propietario de tierras y perteneciente a la oligarquía argentina, podríamos interpretar *Campo nuestro* como una especie de homenaje autobiográfico. Una voz (típicamente) argentina que define la «etapa rural» de

[1] *Olga Orozco ve este poema como «un intervalo de apaciguamiento, de melancolía y tierna serenidad», en «Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto»,* Cuadernos Hispanoamericanos *335, abril-mayo 1978, p. 242. Ya Graciela Montaldo establece una conexión entre* Interlunio *y* Campo Nuestro, *al afirmar que «son dos textos extraños entre sí pero que sin embargo funcionan en diálogo», en* De pronto, el campo. *Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 125.*



Girondo y que coincide en aquél momento con el apogeo nacionalista de la primera presidencia de Perón[2]:

> Fuiste viva presencia o fiel memoria
> desde mi más remota prehistoria.
> Mucho antes de intimar con los palotes
> mi amistad te abrazaba en cada poste.

Pasar de la lectura de «Campo nuestro» a «La mezcla», poema inaugural de *En la masmédula,* es poco menos que resbalar hacia el abismo creado por los primeros versos:

> No sólo
> el fofo fondo ...

De la inamovible seguridad de la planicie pampeana caemos en la hondura miasmática que va a caracterizar a *En la masmédula.* Casi una trampa, un tropiezo de lectura que nos lleva a reconocer nuevamente las turbulentas aguas de la última etapa de la poesía girondiana.

II. La trayectoria masmedular

Esta última fase revela uno de los momentos de renovación más extraordinarios de la poesía en lengua española contemporánea. Al contrario de sus precursores, Vallejo y Huidobro, que pasaron a la historia de las vanguardias poéticas con una única gran obra de ruptura *(Trilce,* 1922 y *Altazor,* 1931), Girondo resurge de la vanguardia cosmopolita de la década del veinte para reinstaurar la vanguardia masmedular de los años cincuenta, iniciada en el 42 con *Persuasión de los días.* Si, como ya fue indicado, esta tradición remonta a las jitanjáforas de Mariano Brull, Girondo sustituye el *nonsense* del poeta cubano, que se complace y se agota en el mero juego especulativo de palabras, por un sentido determinado y coherente en su poesía. Además de Brull, la vanguardia cosmopolita de Apollinaire y Cendrars deja sus huellas en la total ausencia de puntuación que va a caracterizar a *En la masmédula.* La espacialización de fondo mallarmeano ya aparece tímidamente al final del poema «Croquis en la arena» de 1920 y resurge en el inesperado caligrama del *Espantapájaros,* «callado homenaje a Apollinaire»[3]. La espacialización es un proceso usado por Girondo con frecuencia, especialmente al final de muchos poemas de *En la masmédula,* o con opciones radicales como «Plexilio», en que todas las palabras del poema se desplazan en la constelación abierta y mallarmeana de la página en blanco. Como ya hemos demostrado en un trabajo anterior[4], la

[2] *Las preocupaciones nacionalistas de Girondo, motivadas por la Segunda Guerra Mundial, también se reflejan en una serie de artículos publicados a partir de 1937: «Nuestra actitud ante Europa», «El mal del siglo» y «Nuestra actitud ante el desastre», en mi* Homenaje a Girondo, *Buenos Aires: Corregidor, 1987, pp. 75-100 (en adelante mencionado como* Homenaje).

[3] *Enrique Molina, «Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo», en Oliverio Girondo, OC, p. 24.*

[4] *«Continuidad de una tradición: Girondo y la Poesía Concreta», en* Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte. *Rosario: Beatriz Viterbo, 1993 (orig. port. 1983).*

sintonía europeizante de los años veinte y treinta se desplaza en los años cincuenta del tradicional eje Buenos Aires/París, hacia un sentido más latinoamericanista: la vanguardia concretista del Brasil, fundada oficialmente en 1956 por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. La sintonía de Girondo con la vanguardia concretista brasileña no es un caso de influencia, como sucede con los mencionados *ancêtres* de los años veinte, sino de intertextualidad, o como lo postularía Borges, de «precursores». Girondo entró en contacto tardío con la vanguardia modernista brasileña a través del contacto personal con Oswald de Andrade, cuando recorre el Brasil durante seis meses en 1943, en viaje con Norah Lange. A su vez, Haroldo de Campos sólo en 1971 descubre en una librería de Austin, Texas, la segunda edición de 1956 de *En la masmédula*[5]. Los principios de la poesía concreta permiten la relectura de Girondo desde otro prisma. La paulatina pérdida del referente para reforzar la función poética, el *priom ostraniene* de los formalistas rusos que nos obliga a detenernos frente a la extrañeza lexical de la masmédula, la vuelta hacia la materialidad del lenguaje y la utilización gráfica de la página son algunos de los elementos más próximos a las reglas que orientan los principios de composición concretista. Aquello que Delfina Muschietti define en Vallejo y Girondo como «actitud trituradora contra los códigos del lenguaje y la obsesión violenta por lo material» puede ser perfectamente adjudicado a la poesía concreta[6]. A diferencia del carácter grupal de *Noigandres*, el trayecto de Girondo ha sido el del poeta maldito: aislado, solitario e incomprendido durante décadas[7]. Pero no por eso menos programático en lo que respecta a su quehacer poético. La mejor prueba de que Girondo estaba absolutamente convencido de sus principios poéticos radica en el carácter de *work-in-progress* que se produce a partir de la primera edición de *En la masmédula* del 54. En ella aparecen 16 poemas; en la edición del 56, diez poemas más y en las *Obras Completas* del 68, once poemas más, totalizando 37 poemas. En carta a Córdova Iturburu (Policho), de 1955, Girondo afirma[8]:

> tengo la íntima y profunda convicción de que esos poemas — y los que incubo — son lo único válido que he escrito hasta ahora — lo demás son balbuceos de neófito.

Algunos meses más tarde reitera esta opinión a Juan Carlos Ghiano[9]:

> ... no sólo considero que *En la masmédula* es muchísimo superior a *Persuasión*, sino que es el único libro mío que realmente — y relativamente — me satisface.

A diferencia del proyecto concretista, que se vio respaldado por varios manifiestos, la última vanguardia girondiana no contó con la retórica pan-

[5] *Cf. Haroldo de Campos, «De la poesía concreta a* Galaxias *y* Finismundo: *cuarenta años de actividad poética en Brasil», en* Estudios Brasileños *(Horacio Costa, comp.). México: UNAM, 1994, p. 152.*
[6] *En «El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo),* Filología *XXIII,1, 1988, p. 142.*
[7] *No extraña que haya sido el traductor de otro poeta maldito: Arthur Rimbaud,* Una temporada en el infierno.
[8] Homenaje, *p. 242.*
[9] Homenaje, *p. 245.*



fletaria que lo había caracterizado cuando lideró el grupo martinfierrista y cuando fue signatario del *Manifiesto Martín Fierro* en 1924. Otro elemento que distingue a *En la masmédula* del movimiento concretista es que mientras éste es tributario de una tradición cubo-futurista y constructivista que caracterizó inclusive el modernismo brasileño de los años veinte, Girondo desciende directamente de una tradición surrealista. Tal vez sea éste el motivo de que no encontremos en la poesía de Girondo el geometrismo propio de la poesía concreta. No es de extrañar que la generación de poetas que se aglutinó alrededor de su persona hayan sido surrealistas *avant la lettre:* Aldo Pellegrini, Olga Orozco, Enrique Molina.

III. ¿Girondo poeta neobarroco?

Otro elemento prácticamente ignorado por la crítica trata de las características barrocas de su poesía, rasgo que también lo emparenta con el proyecto de la poesía concreta. No sólo Lezama Lima, Alejo Carpentier y Oswald de Andrade ven en el barroco un signo americano[10], sino que el propio Girondo en uno de sus membretes emite idéntica opinión:

> Lo barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América. *(Obras Completas,* p. 146)

Ver la naturaleza barroca como un signo emanado de los trópicos no sólo emparenta a Girondo con una tradición crítica americana y caribeña del neobarroco, sino que también lanza luces insospechadas sobre su propia obra. Pensamos que sólo Aldo Pellegrini, sin llegar a desarrollarlo, intuyó el perfil barroco en Girondo[11]:

> ... cada poema tiene un tema que se desarrolla según una construcción geométricamente barroca.

Pellegrini detecta una temática y una sintaxis barrocas. ¿Pero cómo definir en Girondo la «construcción geométricamente barroca»? De la misma forma que Gilles Deleuze descubre en el constructivismo y en el funcionalismo de Le Corbusier el «espíritu barroco»[12], el paralelismo de Girondo con la poesía de Haroldo de Campos nos ofrece pistas y posibles soluciones. Por una lado, el poeta concreto ha sido el primer crítico latinoamericano en usar en 1955 el término y el concepto de lo neobarroco, anticipándose en varios años al clásico ensayo de Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco» de 1972[13]. Inclusive en un artículo reciente, Haroldo de Campos considera su texto de 1952 «Teoria e prática do poema» un «manifiesto

[10] *cf. José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», en* Confluencias. Selección de ensayos. *La Habana: Letras Cubanas, 1988, pp. 229-246 y Alejo Carpentier, «De lo real maravilloso americano», en* Guerra del tiempo. *Santiago: Orbe, 1969, pp. 7-22. Oswald de Andrade por su parte, en el ensayo «Descoberta da África», y en el mismo estilo epigramático del Manifiesto Antropófago, afirma «Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a Utopia», en* Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. *Río de Janeiro: Civilizaçao Brasileira, 1978, p. 227.*

[11] Art. cit., *p. 40.*

[12] El pliegue. *Buenos Aires: Paidós, 1988, p. 42.*

[13] *Cf. artículo de Andrés Sánchez Robayna, «Lectura de* Galaxias *de Haroldo de Campos», en* Diario 16 *nº 20. Madrid, 25 de agosto de 1985.*

de la estética neobarroca»[14]. Por otro lado, podríamos afirmar que hay una trayectoria común en las dos poéticas que convergen hacia el neobarroco: de la misma forma que la estética barroquizante que se inicia en *O amago do ômega* (1955-56) culmina en las *Galáxias*, lo barroco en Girondo culminará en 1954 en la primera edición de *En la masmédula*.

¿Pero cómo se resuelven las antítesis barrocas entre la línea y la curva, entre el principio constructivista y el de la voluta, entre la concisión lapidaria y la acumulación proliferante, el fragmento y la totalidad, el silencio y el ruido, el vacío y la plenitud? Esta aparente contradicción entre una estética de la concisión y la expansión ya fue apuntada en la obra de Haroldo de Campos por el crítico español Andrés Sánchez Robayna[15]:

> Pues una suerte de paradoja, en efecto, se establece, en la escritura de Haroldo de Campos, entre la esencialidad y el despojamiento «concreto» y el dispositivo barroco de los textos de *Galaxias*.

Para llegar a la conclusión de que

> ... no hay, por tanto, separación o contradicción alguna entre el polo «medular» y el «proliferante» como expresiones de una aparente antítesis en el interior de la escritura de Haroldo de Campos...

Estos dos polos se encuentran en estado simbiótico en la poesía de Girondo. La renovadora definición del barroco hecha por Deleuze (que también se apoya en Sarduy), nos permite leer la producción poética de Girondo como una totalidad, en vez de bloques diferenciados, como lo ha dividido hasta ahora la casi mayor parte de la crítica. Si nos detuviésemos en la producción poética de Girondo *in totum* como si observásemos un paisaje en sus movimientos externos, especialmente las líneas del horizonte (una invitación al «croquis en la arena»), notamos un pliegue inicial en el surgimiento de sus primeros dos libros *(Veinte Poemas* y *Calcomanías)* que luego se despliega en la prosa poética de las viñetas de *Espantapájaros* y que alcanza un movimiento de máxima expansión textual ininterrumpida por *Interlunio*, para culminar en el repliegue final de *Persuasión de los días* y *En la masmédula* —un reflujo de poemas que amalgaman todas las posibles contradicciones sintácticas y semánticas—. Esta visión deleuziana del barroco, vía Leibniz, nos permite superar el universo de posibles contradicciones en la poesía de Girondo, comprender el sentido de sus aglutinaciones fónico-semánticas así como la proliferación barroca que se opera especialmente en *En la masmédula*.

¿Pero cómo hacer coincidir ahora esta lectura de la poesía de Girondo como una serie armónica ininterrumpida con el carácter excepcional de *Campo nuestro*, de 1946? En 1950 Girondo publica en el diario *La Nación*

[14] *En «De la poesía concreta a* Galaxias *y* Finismundo: *cuarenta años de actividad poética en Brasil»,* en Estudios Brasileños *(comp. Horacio Costa). México: UNAM, 1994, p. 140.*
[15] Art. cit., *p.*

de Buenos Aires (10/12/1950) el poema «Versos al campo», no recogido en las *Obras Completas* por motivos que escapan a nuestra comprensión[16]. Este poema, aunque reitere la temática rural de *Campo nuestro,* viene cargado de un negativismo que se anuncia y se acumula en la apertura del poema:

No es mar. No es tierra en pelo.
No es consistencia de cielo,
ni horizonte altanero.

Al positivismo mítico y totalizante de *Campo nuestro* se le opone un rechazo a los elementos de la naturaleza para culminar en un nihilismo exacerbado:

Es nada. Es pura nada.
Es la Nada... que ladra.

La naturaleza no responde más al bucolismo pacífico, equilibrado y de valores universales del poema publicado cuatro años antes. En vez de la idílica fusión anterior, el sujeto poético está ahora escindido del objeto campestre que describe; un «yo» fracturado que no entiende el lenguaje rural:

Me están hablando los campos
pero yo no los comprendo.

El yo lírico de un campo ahora empantanado y polvoriento se funde con el proceso de «nadificación» del «yo» en el momento en que reitera un verso aislado en el margen derecho de la página: «Yo nada». Frente a la negación y al desencuentro, la solución es fundir el «yo» con la «nada» (¿Homenaje argentino a *L'être et le néant* de Sartre?) Los dos poemas en realidad se complementan en sus visiones antitéticas del campo y no pueden ser leídos el uno sin el otro. La exaltación y la negación del campo son cara y cruz de una misma moneda.

La percepción deleuzina de la obra como un *continuum,* como una totalidad, coincide con la reflexión de Girondo (y la de Borges, de que la escritura es un proceso permanente de reescritura de un único borrador):

> Ambicionamos no plagiarnos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, *debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema. (Membretes, Obras Completas,* p. 149, cursiva nuestra).

Esta concepción sinfónica de la producción poética de Girondo respalda nuestro argumento y nos permite vislumbrar las diferentes partes de los

[16] *Reproducido en* Homenaje, *pp. 26-28.*

poemas como un único *corpus* que culmina en *En la masmédula*, universo convulsivo de significados; una especie de mónada porosa, un verdadero *aleph* poético aglutinador de todos los significantes.

Pensada de acuerdo con los principios de composición barroca más tradicionales, comprobamos en *En la masmédula* el descentramiento que lleva a la ausencia de un núcleo central en los poemas. Lo grotesco desorbitado y la presencia permanente de lo lúdico en los juegos lingüísticos (invención de vocablos, contaminación de significantes, aliteraciones, paronomasias), se inician en la cuarta viñeta de *Espantapájaros (Obras Completas*, p. 163):

> Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos.

Por otra parte, «Rebelión de vocablos», de *Persuasión de los días*, es una instancia privilegiada de la temática barroca en lo que respecta a los juegos lingüísticos que posteriormente rendirán cuenta de *En la masmédula (Obras Completas*, pp. 352-3):

> De pronto, sin motivo;
> graznido, palaciego,
> cejijunto, microbio,
> padrenuestro, dicterio;
> seguidos de: incoloro,
> bisiesto, tegumento,
> ecuestre, Marco Polo,
> patizambo, complejo;
> en pos de: somormujo,
> padrillo, reincidente,
> herbívoro, profuso,
> ambidiestro, relieve;
> rodeados de: Afrodita,
> núbil, huevo, ocarina,
> incruento, rechupete,
> diametral, pelo fuente;
> en medio de: pañales,
> Flavio Lacio, penate,
> toronjil, nigromante,
> semibreve, sevicia;
> entre: cuervo, cornisa,
> imberbe, garabato,

parásito, almenado,
tarambana, equilátero;
en torno de: nefando,
hierofante, guayabo,
esperpento, cofrade,
espiral, mendicante;
mientras llegan: incólume,
falaz, ritmo, pegote,
gliptodonte, resabio,
fuego fatuo, archivado;
y se acercan: macabra,
cornamusa, heresiarca,
sabandija, señuelo,
artilugio, epiceno;
en el mismo momento
que castálico, envase,
llama sexo, estertóreo,
zodiacal, disparate;
junto a sierpe... ¡no quiero!
Me resisto. Me niego.
Los que sigan viniendo
han de quedarse adentro.

Esta especie de explosión lexical, catarata de significantes que se contaminan y acumulan a lo largo de cuarenta y cuatro versos con rígido soporte heptasilábico, reproduce la «proliferación incontrolada de significantes» y la «metonimización irrefrenable» aludida por Severo Sarduy en su definición del barroco y del neobarroco[17]. Lo artificioso de este proceso aparece designado en el «señuelo» tendido por el poeta y en el «artilugio» como mecanismo de artificialización de lo barroco presentes en el poema. La mención al «esperpento», con las inherentes deudas goyescas y valleinclanescas, recupera el feísmo y la deformación como principio de composición estética que aparecerá en las primeras obras y que se acentuará en los últimos libros.

Un sorprendente ejemplo revelador de la temática y tradición barrocas aparece en el poema «Tríptico II», en *Persuasión de los días (Obras Completas,* p. 286):

Ya estaba entre sus brazos
de soledad,
y frío,
acalladas las manos,
las venas detenidas,
sin un pliegue en los párpados,
en la frente, en las sábanas,
más allá de la angustia,
desterrado del aire,
en soledad callada,

[17] *Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en* América Latina en su literatura. *México: Unesco/Siglo Veintiuno, 1972, pp. 167-168.*



en vocación de polvo,
de humareda,
de olvido.

El poema, de catorce versos, podría ser interpretado como un soneto de corte vanguardista: reducido, sintetiza el tema del *carpe diem* horaciano que Góngora inmortalizó en el soneto cuyo último verso recordamos ahora:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El nihilismo propio del desengaño barroco culmina en este verso en el proceso de la desintegración de la materia, que culmina en la nada —palabra clave que cierra el poema—. La respuesta enamorada de Quevedo surge posteriormente en uno de los sonetos a Lisi, cuyo final defiende la idea del amor que supera la materia[18]:

Serán ceniza, mas tendrá sentido,
Polvo serán, mas polvo enamorado.

También sor Juana Inés de la Cruz y Gregorio de Matos han retomado el tema en sonetos memorables, siempre dentro de la tradición de la poesía barroca[19].

Girondo renueva la tradición renacentista del amor no correspondido y del sufrimiento por amor, al iniciar su poema a partir de la muerte de uno de los amantes: «Ya estaba entre sus brazos / de soledad, / y frío...». Lo que vincula a Girondo con la tradición barroca es la solución de los últimos versos, donde los conocidos semas repiten el tradicional tema de sus antecesores:

en soledad callada,
en vocación de polvo,
de humareda,
de olvido.

La intertextualidad en Girondo es de orden residual, fragmentaria, rasgos inherentes a la modernidad. Los catorce versos del soneto aparecen camuflados por la aparente irregularidad del verso libre que disfraza once perfectos heptasílabos.

Ya estaba entre sus brazos /
de soledad, y frío, /
acalladas las manos, /
las venas detenidas, /
sin un pliegue en los párpados, /
en la frente,

[18] *En* Otras Inquisiciones *Borges observa que «la memorable línea: Polvo serán, mas polvo enamorado es una recreación o exaltación de una de Propercio* (Elegías, *I, 19): Ut meus oblito pulvis amore vacet», en* Obras Completas, *Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 664.*

[19] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Sonetos Filosófico-Morales, *nº 145: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada» y Gregorio de Matos e Guerra, «A Maria dos Povos, sua Futura Esposa»: «Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada».*

en las sábanas, /
más allá de la angustia, /
desterrado del aire, /
en soledad callada, /
en vocación de polvo, /
de humareda, de olvido. /

La disimulación barroca aparece en este artificio de reducción vanguardista, que al contrario de los antecesores, transforma la dialéctica de los amantes para plantear un amor sin tensiones a partir de la muerte. Por eso, el «frío» y las «venas detenidas» ya no se oponen a los tradicionales fuegos y médulas ardientes barrocos. El desenlace sin duda se identifica con el nihilismo gongorino, a partir de la inclusión del «polvo», de la «humareda» y la sustitución de la «nada» por el «olvido». La «soledad», mencionada dos veces en el poema, es el ingrediente existencialista y modernizador de «Tríptico II», ya que la connotación girondiana de «soledad» difiere totalmente de las «Soledades» gongorinas. Estas últimas tienen un sentido teológico y metafísico propios del Renacimiento que poco o nada tienen que ver con «el ser y la nada» contemporáneo, de fondo existencialista. La trayectoria nihilista de Girondo, especialmente en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, exalta la ausencia, el silencio, el vacío, la nada. El «No» que abre *En la masmédula* y la palabra «silencio» que encierra el último poema («Cansancio») dan un sentido inequívoco de nihilismo a su última obra.

IV. *Ostinato rigore*

Insistimos en el carácter programático como principio de construcción poética consciente y racional, dentro de la tradición aristotélica y de la «Filosofía de la composición» de Poe. En este sentido, la crítica ha prácticamente ignorado un elemento clave en la composición de los poemas de los dos últimos libros de Girondo: el uso extensivo del heptasílabo que compone la silva (endecasílabos y heptasílabos) y el alejandrino (dos hemistiquios heptasilábicos). Una forma métrica de las más tradicionales en la poesía castellana, y que remonta a la Edad Media[20]. ¿Por qué una poesía que trata de la pérdida del ser, de un nihilismo desenfrenado y que opta por formas vanguardistas de composición como la total abolición de puntuación, elige una forma tan conservadora en la tradición de la poesía castellana?[21] Lo que Girondo logra con extraordinaria maestría es disimular en todo momento el heptasílabo. Una poética de la disimulación lograda a través del corte de los versos, de la separación de las pala-

[20] *«La renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva», afirma Tomás Navarro Tomás en* Métrica española. *Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1966, p. 236.*

[21] *Creemos que sólo Aldo Pellegrini ha dado la debida atención a este aspecto, aunque esto posteriormente haya pasado desapercibido: «Los rieles que Girondo utiliza en su poesía están dados por el empleo casi permanente del metro heptasílabo. El heptasílabo forma, por duplicación, la estructura básica del alejandrino, el metro más solemne con que cuenta la poesía castellana, y esta solemnidad es la que se descubre en el amplio y regular desarrollo de la cadencia de Girondo. Con ligeras alteraciones, a veces con cortes tipográficos (el heptasílabo resulta de la unión de dos versos cortos que deben ir juntos en el recitado), este metro recorre con su ritmo preciso y uniforme casi todo el texto. Evidentemente ha encontrado Girondo en este tejido rítmico la base para el cambio de tono de su poesía, pues es el metro que domina en* Persuasión de los días *y* En la masmédula» *En Aldo Pellegrini, «La poesía de Girondo», en* Oliverio Girondo *(Sel. y estudio preliminar de Aldo Pellegrini). Buenos Aires/ Barcelona: Argonauta, 1986, p. 38.*



bras, de los encadenamientos truncados. Un *trompe l'oeil* permanente[22]. La fuerza del clásico alejandrino (representado por uno de sus hemistiquios heptasilábicos), escondido en la percepción visual de la página, se revela con intensidad en la cadencia rítmica de la oralización y en la inevitable escansión silábica del verso. La fuerza oral dada por el heptasílabo y la convicción de ser lo mejor de su poesía, es tal vez lo que convenció a Girondo a registrar exclusivamente *En la masmédula* como única herencia oral, con la grabación de un *long-play* en 1960[23]. Pero también la lectura oral de *En la masmédula*, cuya voz gravísima parece emerger de las tinieblas, esconde el heptasílabo. El aparente verso libre, la ausencia de rimas y la dispersión de palabras en el espacio de la página quedan amalgamados en la cadencia producida por el ritmo de la poesía clásica. Como la pitagórica música de las esferas, el disimulado caos de la galaxia verbal de *En la masmédula* se mantiene armónico gracias al clásico ritmo del verso alejandrino.

El camuflaje del heptasílabo es la forma más perfecta encontrada por Oliverio Girondo para hacer coexistir lo clásico con la vanguardia, el barroco con el neobarroco. Esta simulación ya aparece tematizada en los primeros libros. En «Café Concierto» *(Veinte Poemas)*, por ejemplo, «El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto»; en «Croquis en la arena» *(Veinte Poemas)*, «Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel» o en *Calcomanías*, «Es tan real el paisaje que parece fingido». Vemos cómo la representación aparece expuesta y denominada, con la función de desenmascarar lo representado, logra llamar la atención sobre los mecanismos de construcción poética y romper finalmente con la ilusión mimética.

En *En la masmédula* todos estos mecanismos se exacerban, en una especie de superación del barroco. Ésta se produce justamente en la coexistencia pacífica del oxímoron, en la convivencia intensa, pero nunca contradictoria, de las antítesis. En *Espantapájaros*, Girondo afirma: «Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos». En *En la masmédula* ya no se hace más necesario enunciar o describir el proceso, pues éste se realiza en la intrincada trama de los vocablos. No es por casualidad que el poema de apertura de *En la masmédula* se denomine justamente «La mezcla», donde ya vemos la fusión de elementos opuestos:

la total mezcla plena
la pura impura mezcla (...)
la mezcla
sí
la mezcla con que adherí mis puentes.

[22] *Encontramos otros ejemplos, como el «giro hondo», «impar ido», «mal digo», «pez hada», etc.*

[23] Oliverio Girondo por él mismo. En la masmédula. *Buenos Aires: AMB Discografía. En la cronología de Enrique Molina a las* OC, *consta la fecha de 1960 y los nombres de Arturo Cuadrado y Carlos A. Mazzani como los responsables de la grabación del* long play.

El «sin no» por ejemplo, verso final de «El puro no» (que también permite la lectura de «sí/no»), restablece el equilibrio de los opuestos de dos grandes universales del lenguaje: no los niega, no los elimina. Al contrario, prevalece la desjerarquización: «no démono no deo». De forma análoga, el «levitabisma» de «Topatumba» nos señala direcciones simultáneamente contrarias y la aglutinación lingüística es el artificio usado por Girondo para hacer que converjan principios contradictorios. La totalidad y la ausencia como principios no disyuntivos aparecen en el verso «que nada toco/en todo» *(Obras Completas,* 428). Eros y Thánatos se enfrentan y conviven pacíficamente en palabras como «sexotumba» o en el *trompe l'oeil* «hasta morirla», en que la muerte permite simultáneamente la lectura de amor (ya en *Espantapájaros* Girondo afirmaría: «¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»).

El enfrentamiento constante y la neutralización de campos semánticos opuestos tiene algunas consecuencias. En primer lugar, una suspensión del tiempo que involucra la abolición de la historia. (Deleuze menciona la posibilidad de «extender el Barroco fuera de límites históricos», *op. cit.,* p. 49). El exceso de prefijos y sufijos que cunden por *En la masmédula,* con ejemplos como «*ex*óvulo» y «*pos*lodocosmos», o en versos como «fugaces muertes sin memoria» *(En la masmédula,* 408) o «sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia», remiten a un universo anterior y posterior a la historia.

El infinito, concepto contrario a una idea normativa de tiempo, se insinúa de forma fragmentaria en la posibilidad permutatoria de vocablos. La aglutinación («noctivozmusgo», «arpegialibaraña», «reverberalíbido», etc.) lejos de agotarse en el juego, es una tentativa de construcción utópica de un lenguaje que aspira al infinito. Las permutaciones de «pezlampo/pezvelo/pezgrifo» *(En la masmédula,* 410-411) o las huidobrianas «golocidalove/enlucielabisma/descentratelura/venusafrodea» *(En la masmédula,* 421) son una tentativa de agotar el lenguaje en sus posibilidades semánticas. La tentativa del poema infinito permite comprender el carácter de poemas aparente o intencionalmente inacabados, con versos finales como «recién entonces» *(En la masmédula,* 413) o «y sin embargo» *(En la másmedula,* 416). La operación lingüística combinatoria de la *En la masmédula* nos sorprende porque ella tiene posibilidades semánticas infinitas: «el Barroco inventa la obra o la operación infinitas», afirma Deleuze»[24]. En vez de culminar y agotarse en el vacío y en el silencio, como sucede con *Altazor* de Huidobro, cuyo vuelo descendente en paracaídas termina en la fragmentación fonética y en la abolición del significado, *En la másmedula* es una vindicación de la palabra y del significado; como Girondo, «el Leibniz barroco no cree en el vacío», observa Deleuze *(op. cit.,* p. 52). Girondo se

[24] Op. cit., *p. 50.*

nos asemeja a un alquimista medieval que con sus «párpados videntes» está en busca de la lengua universal. Como en *Le livre* de Mallarmé, la combinación de elementos permitiría aglutinar todos los significados y superar así la maldición babélica.

Jorge Schwartz





Cine iberoamericano

(Cien años después)

Es cierto que un siglo no es mucho en la historia del universo; tampoco en la historia de los seres humanos. El cine es, por supuesto, el único arte (a veces lo es) cuyo nacimiento y su desarrollo transcurren en lapso tan breve, pero lleno de transformaciones. Del mudo al sonoro, del blanco y negro al color, de la ingenuidad primitiva a la madurez.

En momentos en que se festejan los cien años de la cinematografía, es oportuno, también, recapitular, al menos sumariamente, cómo han transcurrido esos cien años en el ámbito iberoamericano, tan alejado de los centros dominantes que controlaron —y aún controlan– el grueso de la producción mundial del arte-espectáculo.

Ya se sabe que la difusión del cine —primero como curiosidad de feria— fue tan rápida que pronto surgieron en todas partes salas de proyección y operadores dedicados a suministrarles material, ya en los albores del siglo XX. En América Latina este proceso también fue temprano, pero la etapa más compleja, la realización de filmes, se desarrolló más en los países con estructuras y organización ya evolucionadas.

El primer filme argentino data de 1897; el mismo año en México; en Brasil en 1908. Estos tres países poseen el mayor número de películas a lo largo de su historia, pero los dos que establecieron un temprano desarrollo productivo —una industria de cine relativamente estable— fueron México y Argentina, desde mediados de los años 30, con estudios de rodaje y estructuras técnicas apreciables.

Más allá de estas industrias de esquemas comerciales clásicos, el cine latinoamericano se hizo conocer —en los años 60— por vías menos convencionales. Era el tiempo del cine «comprometido», de raíz social.

Este difuso movimiento, que era también eco de las situaciones de opresión, miseria y marginación, tuvo dos vertientes: una se insertó como



pudo en los márgenes de la producción normal. En ésta destacó el «cinema novo» brasileño, con obras como *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha y *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 había sido el iniciador de esta corriente innovadora con *Río 40 grados*. En Argentina y México también hubo «nuevos cines», influidos en parte por la contemporánea *nouvelle vague* francesa. Esta última se proyectaba menos por sus novedades estéticas (también influyeron) que por sus modalidades de producción, que primaban la independencia del realizador y los bajos costos.

La otra vertiente acentuaba el compromiso social y político, por lo cual se hizo al margen de la producción comercial y casi siempre en la clandestinidad. Su ejemplo más famoso fue *La hora de los hornos* (1966-68), de Fernando Solanas con la colaboración de Octavio Getino, que fue probablemente el primer ejemplo (extremo) de cine político-militante. Este cine, casi siempre documental, tuvo también sus mártires, como Raymundo Gleyzer *(Los traidores)* y Enrique Juárez en Argentina, asesinados por la dictadura militar.

Esta erupción protorrevolucionaria, sin embargo, tuvo escasa repercusión en las audiencias —como pudo apreciarse en el caso de *La hora de los hornos*, cuyas crecidos públicos clandestinos no se repitieron cuando pudo exhibirse libremente tras la restauración peronista de 1973[1]. En cambio, ésta y otras obras de intención agitadora, dieron al cine latinoamericano cierto carácter diferencial que lo destacó en festivales y círculos intelectuales europeos. Pero ese prestigio se basaba, más que en su carácter ideológico, en sus valores estéticos o testimoniales.

Los cambios y el *show business*

Las cinematografías iberoamericanas lucharon siempre con desventaja. Incluso las que más se habían consolidado a fines de los años 40, como Argentina primero y México después, tenían y tienen una traba fundamental para su difusión: la distribución y en parte la exhibición, están dominadas por las redes poderosas del cine norteamericano. Esta situación casi monopólica, disfrazada bajo la bandera engañosa del «libre comercio» (apenas compensada por diversas leyes de protección de los países afectados, en gran parte ineficaces) es también corolario de un dominio cultural, que asfixia la identidad de esos pueblos. No sólo en el cine.

Cuando el sueño algo mesiánico de un «cine de liberación» comprometido se volvió impracticable, muchos cineastas intentaron la táctica del gusano que roe la manzana: se volvió al cine de sentido más espectacular, donde

[1] En realidad, sólo llegó a exhibirse comercialmente la primera parte, la más breve. La segunda y tercera, que apelaban además a que la audiencia participara en debates durante intervalos propuestos, no llegó a esa inserción tradicional del cine espectáculo.

la ficción y la fantasía podían alcanzar la subversión de los valores convencionales a través del arte, que siempre fue el arma de liberación más pura...

Esa posibilidad de poseer imaginación libre frente a la uniformidad mercenaria que fundamenta la fábrica de Hollywood (hoy más que nunca, cuando allí se trata de repetir con *remakes* los éxitos del pasado) es la mejor arma que poseen las cinematografías financieramente débiles.

Excepciones a la regla general del denominador común industrial, pueden ser: *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes (México, 1934 y 1935 respectivamente); *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina, 1956); algunos años más tarde los filmes ya citados de Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha en Brasil, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz (Chile 1968), *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein (México 1972) o en Bolivia los primeros largometrajes de Jorge Sanjinés, *Ukamau* (1968) y *Sangre de cóndor* (1969). No debe olvidarse al actor Leonardo Favio, que se inicia como realizador en 1965 con el filme *Crónica de un niño solo* (Argentina). En otro contexto, además del ya citado *La hora de los hornos* de Solanas, hay que recordar a un autor esencial para el cine latinoamericano, el cubano Tomás Gutiérrez Alea, cuya *Memorias del subdesarrollo* es de 1968.

Sería un error, no obstante, pensar que esta enumeración personal depende de «milagros» aislados. Había y hay cineastas talentosos en toda la geografía del continente, incluso en países con escasa tradición en el oficio, como Venezuela, Perú o Colombia, hay nombres para retener: Francisco Lombardi en Perú, Sergio Cabrera o Lisandro Duque en Colombia, Román Chalbaud en Venezuela, etc.

Dando por supuesto que el viento del cine es universal, invencible y sopla donde quiere, es interesante conocer en qué forma se han forjado los cineastas latinoamericanos. Llegando al comienzo del siglo XX, algunos privilegiados que habían visto las primeras «cintas» de los hermanos Lumière o los aparatos de Edison, comenzaron comprando las cámaras disponibles. En Buenos Aires, el fotógrafo francés Eugenio Py, empleado de la casa Lepage, que importaba material fotográfico, rodó el primer documental, *La bandera argentina*, en 1897, con una cámara Gaumont. Eugenio Cardini, un entusiasta aficionado, había armado, en 1896, una cámara rudimentaria, «la primera que se construyó en Argentina y casi con toda seguridad, en América del Sur», como escribe Carlos Barrios Barón. Alfonso Segreto, operador brasileño nacido en Italia que hizo las primeras películas y junto a sus hermanos fue promotor de la exhibición con material Lumière, utilizó por su parte, una cámara del mismo origen. También en México, el ingeniero Salvador Toscano tuvo una cámara Lumière desde 1897 para iniciar sus «cintas» documentales.

Como en todas partes, los pioneros venían de toda clase de profesiones y debían inventarlo todo. Algunos, como los mismos Lumière, contaban con la base técnica de la fotografía; a veces, eran simplemente feriantes.

Las escuelas

Durante muchos años, los aspirantes a la carrera fílmica debían formarse en la práctica de los estudios empezando desde abajo. Más tarde, cuando se fundaron escuelas de cine (las más famosas el IDHEC de París y el Centro Sperimentale de Roma) hubo un cierto número de estudiantes latinoamericanos que tentaron allí su suerte. Entre ellos los jóvenes Gabriel García Márquez y Fernando Birri, en Italia.

El cine transitaba su quinta década y los siempre numerosos aficionados a las imágenes, también habían cambiado. Su extracción era más intelectual y frecuentaban los cines clubes. Prácticamente todas las «nuevas olas» surgidas a fines de los años 50 se habían formado en los cines clubes y, a veces, en la crítica. Ver mucho cine era la escuela de todos aquellos que no habían comenzado barriendo los estudios. Clásico ejemplo es Truffaut, pero muchos cineastas de América Latina habían seguido ese camino. Creían, como Chabrol, que toda la técnica se podía aprender en un mes, siguiendo un rodaje. Pero sobre todo viendo mucho cine.

Claro es que los resultados de ambas actitudes no eran una garantía de solvencia. La sola práctica no basta; tampoco la erudición fílmica. Leopoldo Torres Ríos o el Indio Fernández no frecuentaban los cines clubes pero hicieron obras notables, Glauber Rocha sí. Puede ser una conclusión enojosa: el talento sopla donde quiere.

La evolución de los medios técnicos también tuvo su influencia; en los últimos años, ya no se necesitaba el «cine imperfecto» que defendía Julio García Espinosa. Hacer películas es una empresa muy cara y, como siempre, el dinero no se entrega a los artistas sin asegurarse que sus proyectos sean comercialmente atractivos. Y en toda la historia del cine, las grandes obras no son la regla sino la excepción. Sólo la circunstancia de que se hayan fabricado tantos miles de filmes explica que haya un respetable número de obras maestras.

Regresando al tema escolástico, hay que reconocer que en América Latina, donde las ocasiones para acceder al oficio son aún más limitadas que en los países punteros, algunas escuelas han tenido una influencia interesante. La más antigua, (la ya casi mítica escuela de Santa Fe, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Argentina, donde un tiempo fue profesor quien escribe estos apuntes, que fundó Fernando

Birri) puso su acento en el documental y en la práctica intensiva, dentro de los escasos medios materiales de que disponía. Allí se hizo *Tire Dié* y de allí salieron directores como Gerardo Vallejo o Nicolás Sarquis, fotógrafos como Diego Bonacina, guionistas como Jorge Goldenberg y productores como el recientemente fallecido Edgardo Pallero.

La escuela de la Universidad de La Plata —ya desaparecida como la anterior— tuvo entre sus alumnos a Carlos Sorin (*La película del Rey*, 1986). Posteriormente, el Instituto Nacional de Cinematografía patrocinó una escuela, el Centro Experimental, entre cuyos alumnos hay ahora directores en activo. Recientemente, el cineasta Manuel Antín fundó un instituto —una escuela privada— que también tiene resultados valiosos.

México tiene asimismo escuelas de cine universitarias (como el CUEC); la Universidad de Guadalajara no sólo organiza cursos sobre cine sino que participa en la producción de películas.

En 1986 se fundó la Escuela Internacional de Cine y TV que funciona en San Antonio de los Baños, Cuba. Respaldada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que preside García Márquez, es una de las más notables experiencias actuales en este campo, donde conviven estudiantes de todo el continente y algunos de España y África. Ya se aprecian sus resultados, no sólo en cortos realizados en la escuela, sino en largometrajes de regresados que han vuelto a sus países con el bagaje técnico y ético recibido en medio de una gran libertad creadora.

Números y realidades

La libertad creadora hay que conquistarla, en un medio que siempre fue difícil: censuras, problemas políticos y sociales, se suman en el camino del cine latinoamericano, sembrado, además de eso, por crónicos problemas de financiación.

Las leyes de fomento a la producción han tenido suertes variadas: en Argentina hubo una bastante interesante, en 1957, con disposiciones favorables a la calidad, pero que se mostraron insuficientes; en Brasil funcionó a través de un ente estatal, Embrafilme, con defectos análogos, hasta su desaparición en 1990. En México, tras diversos avatares, entre ellos un Banco de Fomento Cinematográfico, funciona ahora un apoyo estatal a la calidad, sumado a las ayudas que proporciona la Universidad de Guadalajara. Foncine en Colombia y Focine en Venezuela, fueron otros intentos de proporcionar ayudas oficiales a la producción, en dos países donde la producción comercial fue siempre muy débil o inexistente.

La experiencia revelaba siempre un conflicto entre una protección del Estado (irregular, a veces condicionada) y una iniciativa privada que, cuando existía, optaba obviamente por los anzuelos comerciales más fáciles. Éstos también se revelaban insuficientes para competir con la red de intereses del cine norteamericano, que no sólo poseía más poder en la producción, sino que dominaba en todas partes con el control de sus filiales de distribución sobre las empresas exhibidoras.

Ante ese poder casi universal, las cinematografías locales sólo podían oponer, para obtener el apoyo de los públicos propios, los rasgos de identidad —lenguaje, ambientes, historias— que escaparan a la uniformidad del modelo impuesto por la maquinaria de Hollywood.

Esos rasgos de identidad se manifestaron desde siempre, pese a mimetismos transaccionales con el cine europeo o el pragmatismo industrial de Hollywood, ambos basados en motivaciones comerciales.

Bastaría recordar ejemplos tempranos, como los documentales mexicanos de la Revolución (desde 1910); ciertos filmes argentinos, desde *Nobleza Gaucha* (1915) a *Prisioneros de la tierra* (1939) o brasileños, como los de Humberto Mauro, *(Ganga Bruta,* 1934). Los filmes del «padre» del Cinema Nôvo, Nelson Pereira dos Santos *(Rio 40 graus,* 1955; *Vidas secas,* 1963) así como las de Glauber Rocha y Joaquím Pedro de Andrade *(Macunaíma),* señalan otra etapa fundamental del cine americano.

En realidad, la década de los 60, cuando surgen nuevos realizadores en todos estos países (notoriamente en Argentina, Brasil, México, Chile, Cuba) marca una renovación formal y de concepto. Quedan atrás, —con las excepciones notables de creadores como Torres Ríos o Ferreyra en Argentina, Mauro en Brasil, el Indio Fernández y Fernando de Fuentes en México—, el cine de «escaleras blancas» argentino[2], el melodrama mexicano, lleno de tópicos artificiosos, y la «chanchada» brasileña, de gruesa comicidad.

Los últimos 35 años

Ya hemos dicho que la renovación que se produce en la década de 1960 es a la vez ética, estética y generacional. El relevo se abre en dos vertientes: el cine más comprometido se relaciona con las luchas políticas de «liberación»; el cine «de autor», muchas veces crítico, tiene influencias de la nueva ola francesa (muy criticada por los cineastas de la anterior tendencia) pero en una perspectiva actual se ve que tampoco escapaba a una visión propia. Donde ambas coincidían era en la dificultad de ocupar un espacio en el mercado comercial... Eran más vistos en festivales que apreciados por las audiencias populares.

[2] *Mote irónico que lo asimilaba al «cine de teléfonos blancos» de Italia.*



¿Y qué sucedía en el otro cine, ese que tenía un objetivo exclusivo, ganar dinero? Pues subsistía modestamente, en el mejor de los casos. Excluido de los grandes circuitos, que siempre estaban en manos del cine norteamericano, alcanzaba a públicos locales de escasas exigencias. Aun éstos estaban (están) copados por aquellos circuitos dominantes.

Es algo que se sabe desde siempre, pero que no es fácil contrarrestar: el cine depende de un trípode, donde la primera pata es la producción, la segunda la distribución y la tercera la exhibición. El sonsonete es inevitable y también lo son sus resultados; para los productores latinoamericanos siempre ha sido el talón de Aquiles, pero algo parecido sucede por ejemplo en España: el cine peninsular, en 1994, sólo accede al 7 por ciento del mercado interno... En Francia, donde la promoción de sus películas ha sido más hábil, se llegó al 40 por ciento. O sea, si no se puede gravitar sobre la distribución (la televisión y demás medios electrónicos son ya fundamentales) y por consiguiente en las etapas de exhibición, el quehacer generador de películas muere de inanición.

Soluciones para esta anoxemia productora (y lo que realmente nos importa: que existan oportunidades para la creación artística) han sido desde hace mucho precarias. Una de ellas, la posibilidad de unir esfuerzos entre todos los países con un idioma y culturas más o menos afines —en el caso que nos ocupa, el conjunto de cinematografías latinoamericanas— para subsistir.

En diversos momentos y en contextos diferentes —en Brasilia 1977, en Madrid 1983, en foros de nuevo cine en La Habana, Cartagena, etc.— se propuso esa unión, o por lo menos unas políticas de coordinación interna y externa. Incluso se propuso una especie de Mercado Común cinematográfico, que hasta ahora no ha dado resultados prácticos.

En resumen, hay que repetir las palabras de Arturo Ripstein, sobre el destino del cineasta latinoamericano: «Cada película es un milagro y cada una parece la última».

La frase debe aplicarse preferentemente a esos proyectos que van más allá de la simple apuesta comercial. Si eso es difícil en los centros de gran producción (véase el cine marginal norteamericano) aún resulta más riesgoso en lugares donde escasean los medios para montar aventuras artísticas tan caras como las películas.

Sin embargo, para no insistir solamente en la penuria, hay que reconocer que el cine latinoamericano ha contado en esta historia, que ya es casi secular, con obras suficientes para figurar en una enumeración perdurable.

Ya se han mencionado en las páginas anteriores muestras de esos aportes al arte de la imagen en movimiento, nombres y obras que pueden figurar junto a la plástica o la literatura en representación de la actividad cre-

adora de un continente extenso y variado pero reconocible en su riqueza propia. Son obras y nombres propios representativos, pero que han sido ignorados (a veces en su propio medio) por el enorme peso de los grandes centros de poder que manejan a su favor los medios de comunicación. Casi siempre hace falta que sucedan cataclismos naturales o matanzas diversas para que América Latina aparezca en las noticias.

Obras recientes y perspectivas

Para ver cómo van las cosas en tiempos más recientes (en este caso, 1995) quien esto escribe vio varios filmes, de Argentina, Brasil, México, Venezuela, Bolivia, Chile, Puerto Rico, República Dominicana, Cuba y Uruguay, gracias al Festival de Cine Latinoamericano de Huelva, que en 1965 ha vuelto por sus fueros tras una breve crisis. Con el regreso a la dirección de José Luis Ruiz, que empezó hace veintiún años esta obra de difusión, única en España consagrada al cine de estos países, la comunicación necesaria cobra nuevo vigor.

Con obvias diferencias, tan grandes como la propia diversidad de cada región, impresiona ante todo una madurez expresiva y técnica que no desmerece ante el cine de los centros más poderosos. No parece disminuir esta impresión el hecho de que a los festivales llegan siempre las obras de mayor significación. A criterio de los organizadores o, cuando así se especifica, por elección de los respectivos países participantes.

De Argentina pudieron verse *Caballos salvajes,* dirigida por Marcelo Piñeyro (autor de *Tango feroz,* gran éxito popular en origen), *Casas de fuego,* de Juan Bautista Stagnaro; *La nave de los locos,* de Ricardo Wullicher y *Patrón* (Argentina-Uruguay) de Jorge Rocca.

Caballos salvajes, con notables interpretaciones de Héctor Alterio y Federico Luppi, es una atractiva *read-movie,* muy espectacular y bien filmada. Tiene un transfondo de crimen y corrupciones financieras que se suponen de actualidad, pero que son, más que anotaciones críticas, el hilo conductor de una dinámica trama, con cierta influencia del estilo norteamericano de cine de acción.

Casas de fuego de Juan Bautista Stagnaro es casi la antítesis de la anterior, porque sin ser un documento biográfico estricto (es la vida del doctor Salvador Mazza, investigador del mal de Chagas) compone un relato austero y conmovedor sobre la figura de un científico idealista, luchador social contra un mal endémico. Aunque posee rasgos modernos, no deja de inscribirse en la tradición de las grandes hagiografías, como *Pasteur* o *La vida del Dr. Erlich,* claro que menos convencional.

La nave de los locos de Ricardo Wullicher (el realizador de *Quebracho* en 1973) es por su parte un filme dual. Su historia incide en tradiciones indias (transcurre en la Patagonia) y su colisión con intereses económicos —en el caso la construcción de un complejo hotelero y turístico en tierras «sagradas» de un antiguo cementerio— que al fin llevan al juicio de un cacique por matar a un hijo del terrateniente. Este conflicto socio y político-religioso, sin embargo, se centra demasiado en el juicio al cacique indio y deja demasiado en la sombra la fascinante leyenda de la «nave de los locos», que aparece en pocas ocasiones.

El patrón, curiosa coproducción con Uruguay, en cuyos campos se rodó, en blanco y negro, con bella y estática fotografía, es una especie de melodrama rural con reminiscencias bressonianas no muy bien digeridas. Vale la pena recordar el estreno español de sendas películas de Eliseo Subiela y Adolfo Aristarain.

No te mueras sin decirme adónde vas, de Subiela, el realizador de *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989) y *El lado oscuro del corazón* (1993), vuelva a provocar el realismo habitual con incursiones en lo fantástico. En esta historia, un inventor construye una máquina que puede corporizar fantasmas. Es, en cierto modo, una forma de homenajear al cine, que entre otras cosas es un registro ya centenario de infinitos muertos. Es una idea fascinante, de un romanticismo exacerbado, que no obstante peca de una falta de síntesis.

La ley de la frontera (1995) es una coproducción que Aristarain —el autor del muy exitoso *Un lugar en el mundo* (1992)— rodó en Galicia, con el siempre excelente Federico Luppi e intérpretes españoles; es un atractivo filme de aventuras, lleno de humor, pero no tan feliz como sus obras anteriores.

Cineastas ya veteranos, como Leonardo Favio *(Gatica el mono)* María Luisa Bemberg *(De eso no se habla)* —que ha fallecido hace poco— y Héctor Olivera, completan una lista de cineastas notables que siguen dando testimonio de una producción llena de interés. En cuanto a Fernando Solanas, muy entregado a la actividad política, no ha vuelto a filmar desde que hizo *El viaje* en 1992. No debe olvidarse tampoco al brillante cineasta de *El acto en cuestión,* Alejandro Agresti, que reside habitualmente en Holanda y que ha vuelto a la Argentina para realizar un nuevo filme de original factura (no lo hemos visto pero nos relató su historia). Miguel Pereira *(La deuda interna)* que ha rodado sus películas en su tierra, Jujuy, tras un período en Londres, es otro de los cineastas importantes de una generación reciente que ya no es la última, como lo demuestran Piñeyro y Stagnaro. La recurrente crisis económica del país no parece detener esta interesante renovación.

En México, las circunstancias fueron algo diferentes, pero no demasiado. También hubo una «nueva ola» en los años 60 (Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Alberto Isaac, Paul Leduc) que no tuvo demasiada suerte con el público. Esto ha cambiado en los últimos años, cuando un cine exigente (de aquellos cineastas pero también de otros nuevos) adquirió audiencias que antaño parecían habituadas a un nivel muy bajo de calidad.

Un ejemplo de esta etapa reciente es Carlos Carreras, que realizó su primer largometraje, *La mujer de Benjamín*, a los 28 años, en 1990. Este excelente drama rural conjuga felizmente ciertos rasgos clásicos del cine mexicano con un estilo renovado y lleno de vigor. *Sin remitente* (1994) reafirma un talento poco convencional. Algo similar sucede con María Novaro, observadora sutil de la mujer en filmes como *Azul celeste* (mediometraje, 1987) o *Danzón* (1991) fascinante historia de amor protagonizada por la gran actriz María Rojo. En 1994 dirigió *El jardín del Edén*, compleja historia de frontera (el tema de la inmigración clandestina a Estados Unidos es reiterado en el cine centroamericano) que confirma el talento de María Novaro.

También trae sangre nueva al cine mexicano Dana Rotberg (otra mujer directora) con *Intimidad* (1989) y *Ángel de fuego* (1992), interesante comedia la primera y complejo melodrama la segunda. A esta serie de nuevos o casi nuevos realizadores, habría que añadir un curioso y fascinante filme de terror vampírico, *Cronos* (Del Toro) con notable interpretación de Federico Luppi.

Entre los veteranos, hay que destacar primero al ya citado Arturo Ripstein, cuya larga filmografía alcanza niveles excepcionales desde 1986. *El imperio de la fortuna* (de ese año), *Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993) basada en la novela del premio Nobel Naguib Mahfouz y *La reina de la noche* (1994) tienen todas como guionista a Paz Alicia Gàrciadiego —un talento notable— y, sobre todo las tres últimas, potencian y a la vez pulverizan todas las reglas tradicionales del melodrama.

Juan Humberto Hermosillo (Aguascalientes, 1942) es un caso muy especial dentro del cine mexicano y de la propia sociedad. El machismo más exacerbado (¡Ay Jalisco, no te rajes!) es prolijamente demolido en muchas de las películas de Hermosillo, donde la homosexualidad y otras heterodoxias arrasan familias tradicionales. En *El cumpleaños del perro* (1974), un hombre maduro oculta a un joven amigo que ha matado a su esposa; para evitar que su propia cónyuge lo denuncie, la mata a su vez y los dos amigos huyen juntos. En *Las apariencias engañan*, un viejo desespera para ver al hijo ausente; su sobrina contrata a un actor para que lo encarne y así cobrar la

herencia. Inesperadamente, resulta que el hijo ausente y la sobrina son la misma persona, desarrollada como hermafrodita.

En *María de mi corazón* (1979) basado en un relato de García Márquez, donde la joven protagonista es encerrada por error en un manicomio, en *La pasión según Berenice* (1975) donde la protagonista destruye sus lazos familiares en un incendio o en *Naufragio* (1977), la provocación toma otros derroteros, igualmente cáusticos.

En *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) y sobre todo en *La tarea* (1990) su estilo habitual, realista y seco, tal vez poco imaginativo, realiza un *tour de force.* La dramática *Intimidades...,* se desarrolla en un único escenario —el cuarto de baño— y en un único plano. *La tarea* —en un tono de comedia—, es casi lo mismo: todo está visto desde el punto de vista de una cámara oculta y sola.

Habría que citar también a otro veterano, Jorge Fons, que obtuvo un éxito multitudinario con *El callejón de los milagros* (1995) que adapta con solvencia otra novela de Naguib Mahfouz. Es curioso anotar que el productor fue Jorge Ripstein Jr., el padre de Arturo y anteriormente prototipo del cine mexicano más comercial.

No puede faltar en este somero repaso Paul Leduc, solitario creador siempre al margen de la «industria». Partió del documental de cortometraje, pero ya en su famoso *Reed, México insurgente* (1970) trataba la historia de la Revolución Mexicana —a través de John Reed— como un documental ficticio (pero no sin verdad). En obras posteriores, Leduc prosigue borrando las fronteras entre el documento exterior y la verdad interior: *Etnocidio* (1978), que narra la destrucción del equilibrio tribal y el trabajo colectivo en el valle de Mezquital, *Frida* (1984), alucinante inmersión en los recuerdos y la vida de la pintora Frida Kahlo; *Barroco* (1988) sobre el libro de Alejo Carpentier; o *Dollar Mambo* (1993), un musical sobre la invasión de Panamá por Estados Unidos.

Hace poco, Paul Leduc nos anunciaba su abandono de este cine, para dedicarse a la animación por ordenador.

Alberto Isaac (Colima, 1925) crítico, ceramista, profesor, caricaturista, nadador olímpico, pintor, se inició como cineasta con *En este pueblo no hay ladrones* (1964) sobre un cuento de García Márquez; su filme más reciente es *Mujeres insumisas* (1994). Fue otro de los autores que renovaron el cine desde los años 60. Fue también director del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Brasil, el tercer «grande» del cine iberoamericano, ha tenido una evolución y unos problemas propios. Su desarrollo industrial fue siempre más débil. (El gran crítico y cineasta Alex Viany nos decía, en tiempos más cercanos al *cinema nôvo,* que por suerte ellos no tenían industria, en el

sentido de una estructura comercial paralizadora). Además, el idioma lo separaba del conjunto hispanohablante de Sudamérica.

Con algunas figuras del gran movimiento del *Cinema Nôvo* aún actuantes, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Carlos Diegues, la tendencia ha sufrido notables altibajos; tras cierto *boom* en los años 70 al 80, con más de cien largometrajes, la política del presidente Collor de Melo casi destruye el cine: el organismo de protección, Embrafilme, desapareció y la producción cesó casi por completo. Ahora ha renacido en parte y han surgido varios directores jóvenes[3], que se suman a un cuadro muy vital y lleno de talento.

Entre los filmes recientes, *O Quatrilho* (1995) de Fabio Barreto, fue candidato al Oscar al mejor filme extranjero. Por cierto, Fabio Barreto es el hijo menor de Luis Carlos Barreto, productor clave de los inicios del *Cinema Nôvo,* hermano de Bruno —otro realizador de talento—, e hijo de Lucy, activa como productora de las obras de esta familia de cineastas influyentes.

El gran Nelson Pereira dos Santos, el «padre» del *Cinema Nôvo,* ha realizado dos nuevas películas: *A terceira margem do rio* (1994) y *Cinema de lagrimas* (1995), que demuestran que su talento, algo bohemio, sigue fresco.

Cuba, cuya producción cinematográfica ha disminuido, a raíz de sus conocidas apreturas económicas, no ha perdido sin embargo el espíritu creativo que ha mantenido durante décadas; junto a la actividad de jóvenes formados en la escuela de San Antonio de los Baños, habría que destacar la madurez de un gran cineasta, Tomás Gutiérrez Alea, en *Fresa y chocolate* y *Guantanamera,* ambas con un claro espíritu crítico. Ambas fueron codirigidas por Juan Carlos Tabío, dada la enfermedad de Gutiérrez Olea, que lo condujo a la muerte, un realizador que mostró su talento satírico en *Plaf!* y en su recientemente terminada *El elefante y la bicicleta,* nutrida de humor y experimentación formal en la línea del «cine dentro del cine».

Tampoco Chile posee una producción muy numerosa, pero cuenta con cineastas interesantes. A los artífices del nuevo cine en los años 60 (Miguel Littin, Raúl Ruiz, Aldo Francia, Helvio Soto, Patricio Guzmán) se han añadido nuevos nombres, tras el largo silencio provocado por la dictadura pinochetista, cuando la producción se redujo al mínimo, mientras los ya citados y muchos otros proseguían su labor en el exilio. El notable cineasta Aldo Francia, retirado por una grave enfermedad, había animado el movimiento renovador con la creación del Festival de Viña del Mar. Raúl Ruiz, talento original que siguió hasta ahora su labor en Francia; Patricio Guzmán desde España o Soto, establecido en París, constituyeron sin embargo un cine que no perdía los rasgos de su origen. Littin ha

[3] *Una docena en 1995.*

regrasado tras un período que lo llevó a hacer filmes en México y Nicaragua, con estancias en Cuba y España.

Silvio Caiozzi (*La luna en el espejo,* según el libro de José Donoso), Pablo Perelman (*Imagen latente*) o Gonzalo Justiniano (*Amnesia*) son algunos de los cineastas a recordar en el cine actual chileno.

Venezuela —un país con débil pasado cinematográfico— tuvo en los años 70 un éxito notable, con cerca de una docena de largometrajes anuales y una legislación de apoyo propulsada por los mismos cineastas (a la cabeza Román Chalbaud —*El pez que fuma*—) que se diluyó más tarde por la crisis económica. *Sicario* (1995) de José Novoa, tuvo premio en Huelva. Una nueva ley de cine y un sistema de protección oficial parecen propiciar un renacimiento y se llegaría, en 1996 a unos nuevos largos.

Más esporádico pero interesante es el cine boliviano (donde hasta hace poco sobresalía casi solitaria la figura del notable cineasta Jorge Sanjinés) y hace poco pudo verse *Cuestión de fe,* sencillo y entrañable filme de Marcos Loayza. En cuanto a Perú, sigue destacándose como realizador más complejo Francisco Lombardi, desde *La ciudad y los perros,* hasta *Caídos del cielo* (1990) que obtuvo en España un premio Goya.

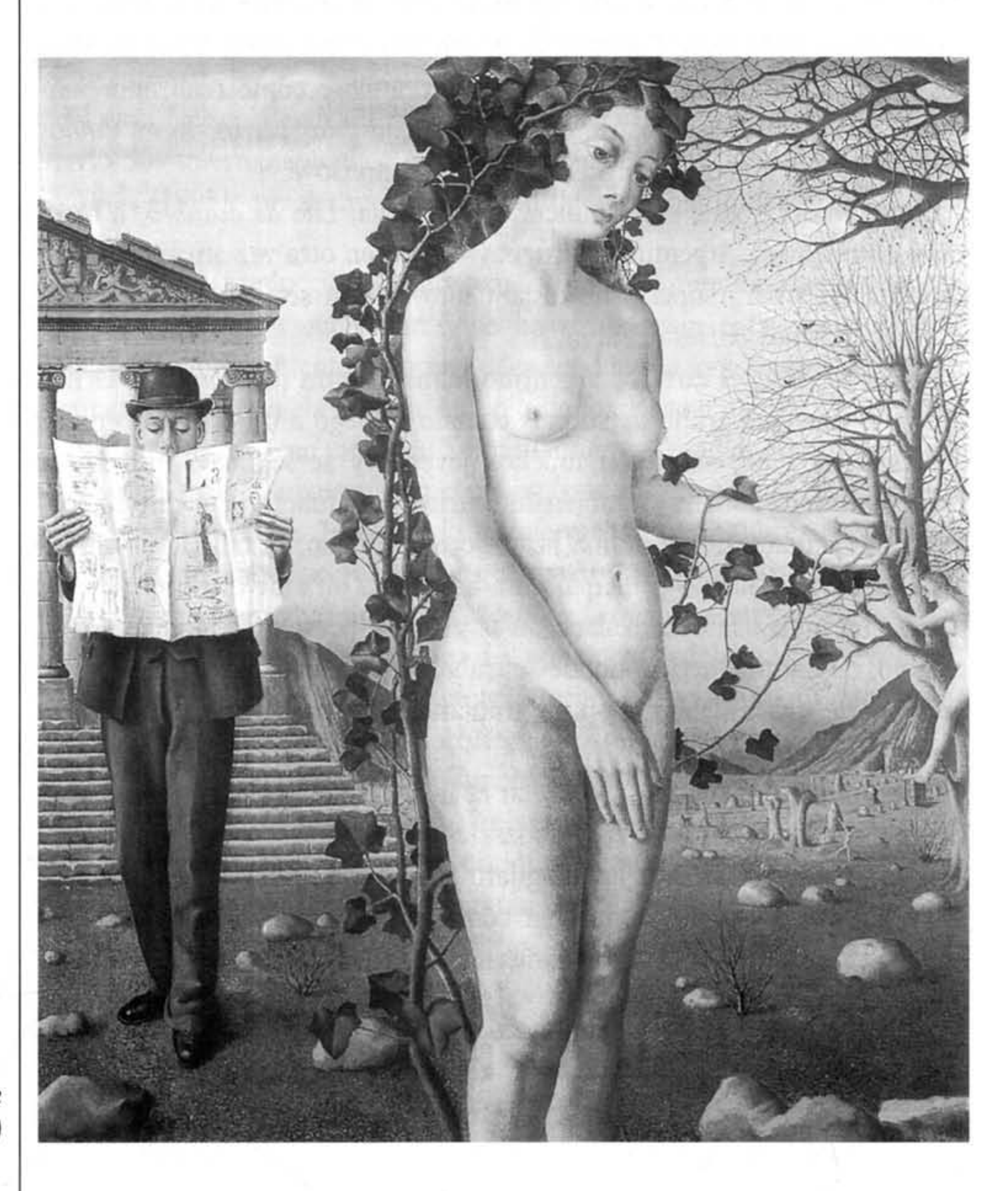
Las coproducciones —se anuncia una película, *Lua de outubro,* a realizarse entre Brasil, Argentina y Uruguay— parecen otra vez afirmarse entre las soluciones para superar un aislamiento ya casi secular. Pero esta vez entre los mismos países del área.

Recientemente, el director argentino Manuel Antín (que presidió el Instituto de Cinematografía de su país cuando se llegó a un promedio de 52 películas en 1985, surgieron muchos jóvenes y se lograron numerosos premios internacionales) también se refirió a la situación del cine iberoamericano actual: «El panorama ha mejorado mucho. El cine latinoamericano es hoy el peldaño principal para acceder a un cine distinto... En los países con industria desarrollada no se puede esperar un cine distinto; en cambio, de Latinoamérica, donde se trabaja de espaldas al éxito, están las reservas de una estructura y una gramática cinematográfica con aplicaciones diferentes».

Cien años no es mucho tiempo en la historia del arte; sin embargo, el cine ha recorrido en ese lapso todas las experiencias posibles, desde la aventura balbuciente hasta las vanguardias. Incluso hasta la decadencia de sus grandes centros de producción comercial. Pero como Ave Fénix que es, siempre puede renacer. Iberoamérica es seguramente uno de los lugares donde la aventura es posible.

José Agustín Mahieu

«A Don Juan le pasa lo que al enamorado Petrarca: ve a la mujer en todas partes, a escala cósmica, pero no la halla en ninguna.»



Paul Delvaux: ***El hombre de la calle*** **(1940)**



Kiosko

Don Juan

Para exponerlo y discutirlo en un seminario, me tocó hace poco volver sobre el tema de Don Juan. Don Nadie fue la traducción agudísima que hizo de aquel mínimo nombre, su tocayo Juan de Mairena. En efecto, Don Juan es el no-sujeto, el hombre disoluto, es decir desatado, disuelto en su identidad hasta alcanzar la inmensidad del ninguno. No se lo puede imaginar antes del barroco, pues barroca es la ética de la expansión, del impulso que sólo halla su medida en su agotamiento, sin obedecer a normas previas. Moral anárquica, imperialista, explosiva, proliferante, moral de Shaftesbury y Spinoza, cuyo eco retoma Goethe al inventar a Fausto, el hombre que quiere alcanzar la medida del universo.

De Don Juan se ha obtenido el donjuanismo y se han derivado paradigmas patrióticos, sexuales y psicológicos. Pero si volvemos a *El burlador de Sevilla,* atribuida a Tirso de Molina, nos encontramos con un perfil de mujer a cuyo asalto parte el Tenorio, perfil reiterativo y neto. Don Juan no persigue a individuos, sino al género femenino. La mujer que lo atrae es siempre la mujer de otro, ante la cual se presenta, a su vez, como un tercero, valiéndose de un disfraz. No seduce, sino que *burla*, o sea que formula una promesa verbal (normalmente, de matrimonio) en nombre del personaje del cual se ha travestido. La mujer es un objeto a conquistar y ha de ofrecer reparos o resistencia. El fin perseguido no es el enamoramiento, a veces ni siquiera el acceso sexual: es la deshonra, la fama de la mujer, maltrecha por un hecho público. En fin, Don Juan se caracteriza por no volver sobre sus conquistas. El encuentro es siempre singular, la primera vez es la última.

Lo constante en la vida del Tenorio no son las mujeres, sino un varón, su criado, cómplice y consciencia censora, que le reprocha su



mala vida pero no puede separarse de él. De algún modo, es su pareja. Se ha atribuido a esta situación un oblicuo sesgo homosexual, pero creo que los personajes de la literatura no tienen órganos sexuales ni de otro tipo. Son siempre fantasmáticos y los incorporamos los lectores y los espectadores, prestándoles la circunstancial posada de nuestros propios cuerpos.

Don Juan no halla nada dentro de las mujeres que burla, pero tampoco renuncia a seguir burlándolas. Es como si se obligara a una escena consabida y repetida por compulsión. ¿Por qué el género femenino no lo satisface y necesita insistir en la escena de la deshonra?

Una clave la proporciona el propio Tirso, o quien sea el que redactara el *Burlador*, al «tachar» la figura de la madre de Don Juan. Conocemos a su padre, que reprueba su conducta, sin éxito. Pero de su madre nadie habla. ¿No se sabe quién es o fue, no se debe o no se puede hablar de ella? ¿Busca Don Juan a su madre en la mujer deshonrada que es el género femenino como objeto de deshonra? ¿Se identifica él mismo con este fantasma materno? La inconstancia del Burlador no es masculina, todo lo contrario: *la donna è mobile*. En términos anecdóticos, resulta sugestivo que la madre de Tirso (fray Gabriel Téllez) se llamara Juana.

Los mitos del disoluto que va de mujer en mujer, y del atrevido que convida a cenar a un muerto, son anteriores al barroco. Lo que aporta el *Burlador* es el modelo de mujer antes citado y el hecho mismo de la burla. Al faltar la madre, falta el personaje de la novela familiar que señala al padre y la relación padre-hijo se desvencija y cae en invalidez. Por eso Don Juan no acepta límites, ni terrenos ni ultraterrenos, y osa desafiar al más allá, en la figura del muerto-vivo que asiste a su cena (la última cena de Don Juan) y se lo lleva al infierno.

Hay razones históricas que pueden sustentar la aparición de este mito en el barroco. Por ejemplo, el argumento de la limpieza de sangre. Si la madre de Don Juan es innombrable y él disimula siempre su identidad, es porque la madre podría transmitir alguna mancha a su honra (la mujer deshonrada sería un sucedáneo materno). A su vez, esta identidad fallida y oculta hace que Don Juan no halle lugar en el tejido social y deambule como la otra gran creación gemela del barroco español: el pícaro. El *homo viator*, según lo han visto Maravall y otros estudiosos de la «edad conflictiva», es una de las figuras esenciales del barroco. También puede pensarse en el absolutismo de la moral donjuanesca, simétrico del poder absoluto de los reyes barrocos.

En todo caso, Don Juan es la respuesta moderna a la ideología del amor cortés, el petrarquismo y la amada lejana de los trovadores, conforme lo ha estudiado la crítica italiana. Don Juan es una suerte de Maquiavelo del

amor, que demuestra cómo el amor desaparece al profanizarse, lo cual confirma la vieja teoría de Rougemont sobre la cortesía amorosa tardomedieval, que encubre a una religión prohibida por la Iglesia, la religión de las diosas madres y abuelas, que viene de la India y del Irán. Sin la sacralización del ser amado, no hay amor, no hay persona amada, no hay vínculo entre el amante y su objeto. La mujer se convierte en género y el sexo en deshonra.

A Don Juan le pasa lo que al enamorado Petrarca: ve a la mujer en todas partes, a escala cósmica, pero no la halla en ninguna. En clave de burla, es el enamorado cortés, lo mismo que el pícaro es la versión burlesca del caballero andante. Al profanizar el género femenino, Don Juan profana otra construcción barroca: el culto mariano, la diosa madre convertida en madre del Hombre Nuevo a través del parto milagroso de la Virgen María, tan fuertemente reverenciada en aquelos tiempos. Don Juan no hallará en el total de las mujeres ni a su madre, ni a la diosa madre, ni a la Virgen Madre. Por eso anda tan desmadrado, tan sin cauce y sin medida. Sólo la muerte pondrá término, razón, coto, a su desmesura.

¿Es Don Juan fóbico a las mujeres, en las que ve el retrato de su innombrable madre? ¿Es su criado el acompañante contrafóbico masculino que acaso asiste como mirón o sodomizador a sus encuentros sexuales, según lo insinúa Tirso? Si por vericuetos psicológicos se llegara a este inasible Don Nadie, tal vez convendría ver en su coleccionismo un rasgo de perversión, en el sentido de que el perverso es quien no admite su falta, se imagina pleno y sin carencias, para lo cual debe llenar el menor agujero que perciba. La colección de sus conquistas y burlas, documentada por un criado en un catálogo (añadido por los italianos en las farsas populares y recogido por el abate da Ponte en su libreto para Mozart) es el recurso para confirmar su perversión. El precio que paga es ser disoluto, el ninguneo de sí mismo. Don Juan no se hallará en ninguna mujer, ni como amante, ni como hijo, ni como padre. No tendrá descendencia ni pareja.

Si salimos del barroco, vemos que el mito se atenúa o desvirtúa. Los Donjuanes del siglo ilustrado, como los de Goldoni o Gozzi, son francamente débiles en comparación con Tirso o Molière. Hay la magnífica ópera de da Ponte-Mozart, pero resulta la inversión del Don Juan barroco. La Ilustración es un movimiento donde la mujer cobra una fuerza protagónica y en dicha ópera asistimos a un escarmiento del Burlador organizado por las tres mujeres burladas, que Don Juan, al parecer, no ha logrado llevarse a la cama. Ni tan siquiera a un oscuro rincón. Los personajes masculinos mozartianos son unos blandengues arrastrados por la furia justiciera de las damas, a contar desde Doña Elvira, que quiere casar/cazar al Burlador y que en su nombre encierra la fuerza masculina del *vir*.

Don Juan vuelve a fascinar en el romanticismo, pero el mito se desvirtúa en los personajes de Byron, Lenau o Grabbe, porque se pone cabeza abajo. Estos Donjuanes quieren hallar a una mujer que sea todas las mujeres, como razonarán Hoffmann o Kierkegaard. La Mujer sigue siendo cósmica, pero ahora es la promesa de redención. Es ella quien promete y seduce, no Don Juan. Los héroes románticos son héroes de la consciencia desdichada, que se enfrentan al eterno femenino como símbolo de la ansiedad universal, de la angustiosa impotencia del hombre para medirse con el universo. Por tal motivo, son tremendamente enamoradizos, al revés de Don Juan, y esta doble inversión los devuelve al mundo del amor cortés. Se enamoran de una diosa con la que no pueden medirse.

A pesar de sus ripios y livianas sonoridades, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla logra cerrar el ciclo abierto en el barroco porque da en el centro temático del mito: el encuentro con la madre y la diosa, unidas en la Santa Madre Iglesia que personifica Doña Inés, la monja que Don Juan intenta seducir para ganar la apuesta a otro varón, Don Luis Mejía, y que acaba (la monja, entendámonos) enamorándolo. El Burlador acepta el amor a una persona y descubre lo que sus conquistas ocultaban: la mujer es una virgen que se sacrifica por su salvación y el otro es Cristo, esposo místico de la monja. Es como si a Don Juan le hubiese costado un par de siglos hallar el final de su parábola.

Se acostumbra representar el drama de Zorrilla el Día de Difuntos, porque en esta obra se hace aceptar a Don Juan la carencia, el obstáculo y (por decirlo psicoanalíticamente) la castración: la virginidad de la mujer y la muerte. Se desagravia al mundo de los muertos, profanados por los Don Juanes del barroco. Y aquí damos con otro carácter del personaje: la necesidad de un contexto católico, un medio religioso donde sean fundamentales la Virgen Madre y la Madre Iglesia. Llevado a un medio protestante, como el de los autores románticos antes citados, se produce aquella inversión desvirtuadora a la que me refería en su lugar. Don Juan, junto con Don Quijote, el Segismundo de *La vida es sueño* y los pícaros que siguen al Lazarillo de Tormes, es uno de los esenciales aportes de España a la mitología del barroco, hecha desde la perspectiva de la Contrarreforma.

Con Zorrilla, poeta católico, anticuado y, por lo mismo, seguro de sus medios y sus convenciones, se acaba la historia de Don Juan, inútilmente reclamada, en nuestro siglo, por autores como Shaw, Montherlant o Max Frisch. Don Juan será objeto de estudio, porque su trayectoria mítica se habrá agotado. Los psicoanalistas, endocrinólogos, críticos literarios e historiadores se pueden volver sobre sus andanzas porque ya es un objeto concluso. Hay quien le buscará un perfil psicopatológico o supondrá que



sus deficiencias endócrinas o una fobia homosexual lo han convertido en un fabulador de licencias.

La popularización de los Tenorios ha contribuido, por su parte, a desdibujar y enturbiar la identidad del personaje. Normalmente se llama Don Juan a quien hace intentos de conquista de mujeres en presencia de terceros, lo que en Argentina se llama *tiburón* o *lancero* y en España, *ligón*. El parecido de nombres entre Juan Tenorio y Mañara confunde al gran amador con el Burlador. Estrictamente, a Don Juan no le interesa amar ni hacer el amor, no es su placer ni el de la mujer conquistada lo que persigue, sino la deshonra, es decir el estado público de la fama de una mujer en la cual se deposita el honor del clan. Acaso por esto le hace falta que la mujer asediada pertenezca a otro: el clan es siempre el otro, el verdadero y último propietario de la honra/deshonra.

Toda esta complejidad moral y jurídica corresponde a una sociedad de estamentos que no es la nuestra. En esa medida, Don Juan es un personaje histórico y no mítico. En otra zona de su fábula, en cambio, algo del Tenorio vuelve hasta nosotros y se corresponde con el eterno retorno de la búsqueda amorosa como ansiedad, como ocupación del futuro y derrota de la muerte. En efecto, si me aseguro, ansiosamente, de algo que está en mi futuro (el creciente catálogo de mis conquistas amorosas, por ejemplo), aseguro también mi supervivencia, mi no-muerte.

El amor, aunque sea en la obsesiva versión del donjuanismo, del sexo no erótico y la cuantificación del ser amado, el amor es fantasía de futuro perpetuo, más que de presente eterno. En ese perpetuo porvenir, ocupado por la enésima conquista de Don Juan, me encuentro, nos encontramos, con el gran fantasma que nos habita, el fantasma de la resurrección. Si el momento actual pasa pero sé que me espero a mí mismo en algún instante de mañana, habré resucitado de mi propio tiempo muerto, tendré una historia que contar, la historia de anoche, según aconseja Don Juan.

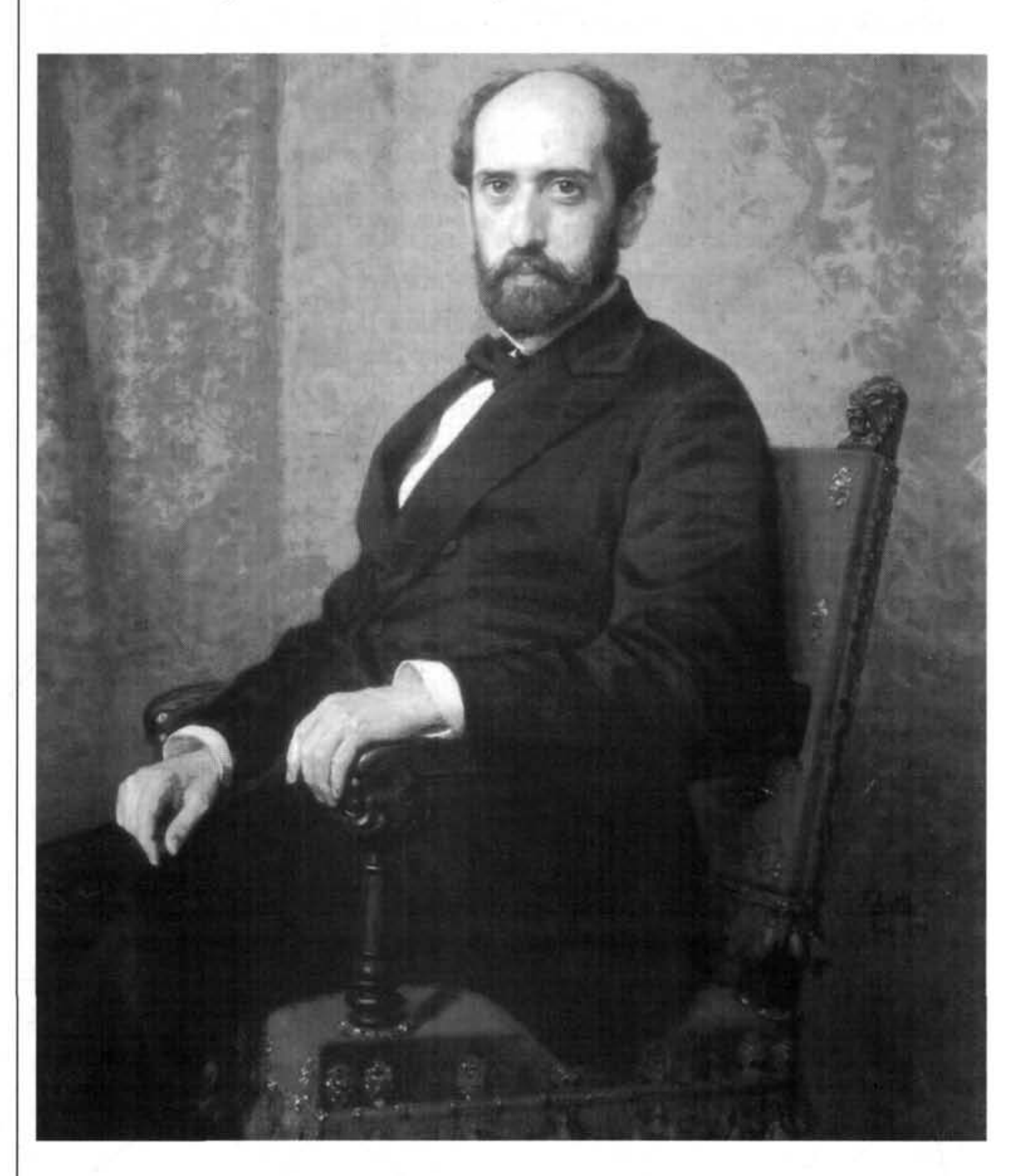
Visto y no visto

El Reina Sofía organizó en 1994 una muestra bajo la consigna de *El surrealismo en España:* desde el aporte catalán y balear (Dalí, Miró) hasta el núcleo de recepción en la madrileña Residencia de Estudiantes y en los orígenes de la después titulada Escuela de Vallecas, pasando por el caso «aragonés» de Luis Buñuel y el movimiento surreal canario.

Hay, pues, en la España de la preguerra, un material abundante para acreditar la correspondencia entre el surrealismo francés y el peninsular. No obstante, la muestra ha preferido emplear un criterio amplio hasta la

vaguedad, donde los epígonos de Dalí (Óscar Domínguez, Jaume Sans, Angel Planells, Joan Massanet, etc.), se mezclan con los escolares comienzos de Remedios Varo (en rigor, una pintora surrealista mexicana, de las varias que pueden mencionarse) y Manuel Ángeles Ortiz, con el surrealismo de salón de cierto Francisco Bores. Hasta aquí, se respeta el fenómeno.

Pero, más allá, la exposición incluye a Miró, cuyo surrealismo es muy opinable, porque sus objetos son parodias de lo referencial y no resultados de una visión, y porque en Miró los protagonistas son el color y la composición, quedando el dibujo —algo esencial en el surrealismo— en un segundo plano. Tampoco parece eficaz mezclar a Picasso con los surrealistas, mal que le pesara a André Breton, que ambicionaba ampliar su club todo lo posible (su club y su iglesia, por mejor decir). En efecto, Picasso trabaja con la reforma de la visión, a través del cubismo analítico, y luego se da a una depuración del diseño que lo lleva a un nuevo clasicismo, tru-



Federico de Madrazo: ***Nicolás Salmerón*** **(1873)**



fado de intenciones caricaturales. Pero nunca hay en él la atención hipnótica que produce la apertura a lo *surreal.* Lo mismo podría decirse de Artur Carbonell. Y mucho más, de los pintores abstractos que se agregan a los anteriores: no hay visión abstracta, la abstracción es el resultado de una especulación que intenta suprimir del cuadro todo gesto referencial.

Menos feliz me parece la suma de pintores concretos, como Antoni Clavé. La concreción (no me atrevo a hablar de pintura concreta) produce un objeto con el añadido de materiales que no son los convencionalmente admitidos como pictóricos. El surrealismo representa a unos objetos inasibles, de origen onírico, percibidos en el paso del sueño a la vigilia, lugar de la poesía: objetos de la duermevela, hipnagógicos o hipnopómpicos, según el grado de pedantería que se prefiera. En una obra concreta la arena es arena, la madera es madera, la concha marina, etc.

¿Cuál es el criterio puesto en juego, entonces? Creo que se trata de la noción vaga y popular de lo surrealista, que ha terminado por imponerse en el habla cotidiana. Un trámite burocrático complicado, un accidente de tráfico inesperado, los negocios turbios de un banquero o un político, suelen calificarse de *surrealistas.* La visión anómala, el cuadro que muestra cosas que no «existen en la realidad» (como si tal realidad les importara un pimiento a los surrealistas), la menor extravagancia visual o la indescifrable abstracción, pueden tomarse, vulgarmente, por surrealistas. Y, tal vez, en su proyecto de acceso a lo que está por encima de la realidad (la habitual, la mecánica, la aparentemente lógica) los surrealistas han ganado realidad (valga la paradoja) al perder precisión.

En el polo opuesto, el de la visión normalizada al extremo, se sitúan los retratos de Federico de Madrazo, muerto en 1894 y recordado por dicho centenario en las salas de exposición temporal del Prado. Pintor de cámara, de un romanticismo academizante y todas las destrezas en materia de materias (textiles, piel humana, piel animal, joyas, muebles, fondos de interior, tapices y alfombras) Madrazo es de esos retratistas que nos mueven al tópico «si sólo le falta hablar». Para ello, curiosamente, parte de lo mismo que los surrealistas: de un acabado trabajo de dibujo. Madrazo no es peor dibujante que Ingres, y se puede decirlo de pocos. La personalización, la individualización, el perfil de cada modelo, están estudiados a pesar de lo repetido de los vestuarios, los interiores y las poses. Cada quien es quien es, es un Quien, no obstante estar jugando a representar roles muy típicos: la Reina, el General, la Señora, el Señor, el Niño, el Militar, Etc. Madrazo es, finalmente, o de movida, un romántico, y ama lo característico, que es una devoción romántica. Su erudición en cuanto a objetos lo lleva a labrar con un empaste espeso, esculpido, el relieve de las joyas que lucen sus damas. Es el objeto dentro del objeto, lo menos representado posible, lo más *real*

posible. A la vuelta de los años, por contra, los espectadores de hoy lo vemos como un llamativo *collage*, lo que se sale del cuadro, un ademán informalista dentro de la extrema formalidad cortesana de estos lienzos.

Por esas fechas el Museo Thyssen ofrecía una muestra de paisajistas holandeses del XVII. Estos pintores hicieron lo mismo que Madrazo, pero al revés: sacaron la pintura al aire libre, en vez de limitarla a sus célebres interiores, pero el aire libre de sus campiñas, sus puertos, sus lagos helados por el invierno y sus agitadas marinas, es una intemperie teatral, de una teatralidad propia del barroco. La oportunidad de esas vaguadas, esas arboledas, esas olas encrespadas y esas nubes robustas sobre el robusto azul del cielo primaveral o estival, es una oportunidad escenográfica.

Hay un orgullo laborioso y sutilmente imperial en este apoderamiento ordenador del paisaje: los holandeses, en esos tiempos, cruzaban el mundo, fundaban colonias, esquivaban naufragios y vivían con unas libertades que ignoraban los demás europeos del continente. Es lógico que se ufanaran de tales tesoros y que vieran la naturaleza como algo escrito en holandés y pronto a ser atrapado por los pinceles de sus paisajistas. La repetida imagen del barco con bandera tricolor que sortea la tempestad o llega apaciblemente a un puerto encrestado de casitas regulares y afilados chapiteles góticos, es una proclama humanista de triunfo empresario y maquinal sobre los terrores desatados por la naturaleza. El destino de la parábola es la pintura de bodegón, llamada, también, y como corresponde, a veces, *naturaleza muerta*.

En cualquier caso, amor barroco a lo característico, amor romántico a lo característico, en la pintura antes recordada hay una situación histórica muy precisa. La gente holandesa del XVII no puede sino ser gente holandesa del XVII, los personajes de Madrazo no pueden ser sino gente poderosa en la España isabelina. En cuanto a los surrealistas, tienen toda la pintura del mundo en su memoria, y baste acudir a la erudición visual de Dalí para comprobarlo. Obvio resulta recordar cuánto hay en Dalí del visionario Bosco, de la organización compositiva del Cuatrocientos italiano, del gusto barroco francés por las apelaciones palaciegas al monumento, al pórtico, al cortinado que abre espacios de intriga y cierra escenarios.

Más aún: si consideramos al surrealismo como una de las vanguardias históricas (y cabría discutir también la anchura del concepto *vanguardia*) la necesidad de fecharlo se torna urgente: no puede estar antes que Lautréamont y Nerval, de Odilon Redon y de Freud. Barroco, romanticismo, vanguardia: tres momentos, tres nudos de la historia.

Subrayo esta historicidad de pinturas tan distintas porque las he visto al tiempo que recorría una excelente muestra de arte japonés del periodo Edo (1615-1868), proveniente del Museo Fuji de Tokio y que se hubo montado en la madrileña Fundación Juan March.



Estas obras, si obedecemos a los almanaques, se han realizado entre Holbein y Daumier o, por mejor comparar, entre Rembrandt y Madrazo. Son doscientos años largos los pasados por estos artistas (los japoneses y los europeos, quiero decir). Sin embargo, los pintores y artesanos del Edo apenas registran cambios técnicos o estéticos, ni acusan la presencia de huellas personales. Su arte es el producto de una corporación que trabaja para un coágulo del tiempo, ajeno a la historia. Representa a una civilización refinada y minuciosa, donde todo lo admirable (la armadura de un guerrero, una cajita de maquillajes, un taburete, un extenso biombo que describe una batalla terrestre y marítima, al costado de una ciudad donde los habitantes conversan y toman apaciblemente el té), está trabajado a escala de miniatura. El público japonés debió de ser atento e íntimo, hasta en los momentos, codificados rígidamente, de un combate a muerte. Estos objetos no pueden ser mirados desde lejos; exigen concentración, serenidad y cercanía. Sugieren, si se me permite la libertad de connotaciones, un espacio cerrado, el intimismo que nace de no tener *afuera*.

No hay historia en este arte, que aparece con una fecha convertida en monumento, en presente inmóvil, de modo que la misma inmovilidad se vuelva garantía del sistema. Marx dijo que el feudalismo japonés era el ejemplo perfecto de feudalismo europeo, ya que éste resultó imperfecto porque tuvo en su seno elementos de economía mercantil, de vida urbana y de libertad burguesa. En el feudalismo japonés, en cambio, la homogeneidad de los elementos era compacta y no había posibilidades de un *después*. El después vino de fuera, con la penetración occidental en tiempos del Meiji, más o menos cuando la gorda Isabelona pintada por Madrazo dejaba de reinar en España.

El arte del Edo muestra, además, la inexistencia de lo individual en una sociedad organizada sobre la base de los estamentos. En los retratos de Madrazo se advierte que los individuos están fuertemente impregnados de su rol social, pero se diferencian como individuos: sus caras tienen psicología porque son el emblema de una historia: sus ojos, sus pelos, el grano de su piel, los matices de su rubor, son diferencias antropológicas muy marcadas (de nuevo: lo característico del romanticismo).

En la pintura japonesa exhibida en la March ocurre lo contrario: todas las caras son la misma cara, que se repite a lo ancho del espacio y a lo largo de los siglos. Todos los gestos son el mismo gesto inmovilizado por el severo maquillaje. La gente se distingue por la vestimenta y los accesorios, pero no por el rostro. Todo es allí muy formalizado y ritual. ¿Esos trajes guerreros facilitan o estorban al combatiente? ¿Tampoco hay espontaneidad «animal» ni siquiera en la guerra, convertida en acción litúrgica? Todo el mundo —actores, cortesanas, gobernantes, soldados, pescadores,

sacerdotes, escribas— parecen ataviados para la ambigua fiesta de sobrevivir, acaso intercalada con escenas de muerte. En la guerra que se narra según el *Cuento de Genji* los combatientes parecen danzar, vestidos de gala, lo mismo que danzan las doradas nubes y los estandartes rojos sobre un cielo indiferente. En los escudos abandonados por los muertos hay mariposas que bailan entre peonías y las olas del mar también danzan, pero no como fondo de una empresa imperial, según las ordenan los holandeses, sino siguiendo a cierta obediencia cósmica.

Algo reúne a todo arte. Representar el momento que pasa y que se exalta en su diferencia histórica, o representar el momento que se repite con obstinación de rito, es conservar la doble faz del tiempo: el devenir y la insistencia. Conscientes de su historicidad, los pintores europeos hacen lo mismo que esos japoneses ignorantes de su historicidad: desafiar a la muerte y matarla. Mientras en la historia morimos con el instante y damos paso a otro instante que habrá de morir, siendo la vida la alteración constante, en el rito vivimos eternamente al precio de no sustituir el instante, sino de paralizarlo con el artefacto ritual. En la historia nos separamos del cosmos y construimos una miniatura de mundo. En el rito nos incluimos en la persistencia de los flujos universales y nos convertimos en otra miniatura: la imagen del universo, que nos resulta inabordable en su tamaño natural. Con o sin historia, somos humanos, demasiado humanos en nuestra imprescindible e insoportable convivencia con la muerte.

Blas Matamoro



Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas

El grupo mexicano de los Contemporáneos resulta ser, como casi todos los grupos generacionales, un conjunto de individualidades azarosamente coincidentes en el tiempo, con unas determinadas concomitancias y una inmensa cantidad de diferencias[1]. Las revistas en las que colaboraron o que fundaron son las que más han contribuido a fijarlos colectivamente, en especial la que da el nombre al grupo, aunque sea precisamente la publicación menos representativa y definida de todas. Nunca proclamaron ningún ideario conjunto ni suscribieron nada que pueda identificarse con un manifiesto. A pesar de ello, sería difícil encontrar otro nombre más lleno de evocaciones o que goce de más solidez en la historia literaria mexicana.

En estas páginas voy a centrarme exclusivamente en su labor narrativa, a la que andaban ávidamente entregados mediada la década de los veinte —según indican los capítulos y adelantos publicados en *Ulises*—, y que al parecer se perdió sin trascender. Eso es al menos lo que se deduce de las opiniones de muchos críticos y amigos que han hablado de su fracaso como novelistas o que han juzgado su novela como una aventura personal sin consecuencias[2]. Pero cada vez está más claro que esa aventura, a

[1] Acepto los nombres que generalmente se engloban bajo el epígrafe de Contemporáneos: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo, a los que siempre cabría añadir «algunos compañeros de viaje».

[2] «De la obra de los Contemporáneos, su escasa narrativa ha envejecido mal», dice Luis Cardoza y Aragón en «Retrato de los Contemporáneos», Revista de Bellas Artes, *Número monográfico, núm. 8, noviembre, 1982, pág. 3. En el artículo titulado «Los Contemporáneos: la decepción, la provocación, la creación de un proyecto cultural», incluido en la misma revista, Monsiváis la llama «tristísima»; Salazar Mallén ha sido, por el contrario, uno de los más insistentes propugnadores del valor de la prosa de los Contemporáneos, casi por encima de la poesía, a la que culpa de la marginación narrativa del grupo: «Quizá la incidencia en este punto de vista y la conformidad a priori con él, haya determinado la creencia de que la*



la que dedicaron varios años, es simplemente otra vertiente del conjunto de su producción y debe ser estudiada como parte indisociable de un ideario estético que aplicaron por igual a la poesía y a la prosa. A pesar del riesgo de que nos pasemos descubriendo a cada rato lo ya descubierto, no podemos ignorarla. Consecuentes con la mejor lección de los Contemporáneos, se trata de recuperar la tradición o la parte de la tradición que ellos representan[3].

Torres Bodet piensa que si la generación a la que pertenecen se salva, será por la originalidad y la gracia de sus poetas, pero al mismo tiempo llega a escribirle a Villaurrutia que «una literatura que no tiene sino poetas acabará, pronto o tarde, por no merecerlos» y añade que «la única poesía que dura es la que toda una tradición de buenos prosistas prepara»[4]. Pese a ser insistentemente descalificados por vivir ajenos a la realidad histórica de México y por practicar una literatura de modelos europeos, su envergadura como poetas era indiscutible —y con el tiempo la confirmarían generaciones posteriores—; la prosa, por el contrario, parecía ser lo más débil, lo más episódico y además plasmación exacta del «afeminamiento» en la literatura[5]. La cultura oficial había establecido un modelo narrativo que apuntaba hacia «la novela de la Revolución»; para los muchachos de *Ulises*, sin embargo, este tipo de narrativa representaba la síntesis de lo que más rechazaban: un costumbrismo efectista, un México salvaje, el pintoresquismo de las formas y los motivos folclóricos, una literatura a la medida del turista, que en una máscara, un sarape o una fotografía cree llevarse la esencia de México. Mientras los futuros Contemporáneos negaban el carácter revolucionario de esa literatura, sus enemigos les negaban a ellos la autoridad literaria o moral para efectuar tal crítica. Ello no les impidió emprender la tarea de innovar o de fundar una nueva tradición en la novela. A su juicio, el país que inventa el género en América con Fernández de Lizardi, había producido ejemplos mediocres a lo largo del siglo XIX y ninguna obra cumbre dentro del realismo y el naturalismo: Ni Rabasa, ni López Portillo y Rojas, ni siquiera Gamboa eran nombres que les merecieran ningún respeto. Los colonialistas practicaban a sus ojos una extraña arqueología. ¿Qué había entonces digno de aprovechamiento? Sin duda, más próximos a ellos en edad y en inquietudes, estaban los hombres del Ateneo. En las páginas de Alfonso Reyes, de Torri, de Silva y Aceves, de Díaz Dufoo Jr. descubrieron un nuevo hálito renovador que los sorprende y estimula. Por otro lado, en la lectura de los autores franceses encontraron las herramientas para iniciar la aventura de la prosa. Colocados a la sombra de Proust, maestro indiscutible y lejano, o guiados por el más sentido amigo de dudas y desafíos, Gide,

obra en prosa de los Contemporáneos carece de valor u ocupa un segundo término. Lo contrario es la verdad: la obra en prosa de los Contemporáneos es mucho más importante que la realizada por los poetas. Más importante en cuanto a trascendente, en cuanto que ha influido más profundamente en la realidad cultural». Véase su artículo «Los prosistas de Contemporáneos», Casa del Tiempo, *núm. 48, enero de 1985, págs. 5-36, pág. 24.*

[3] *Como supo ver acertadamente Guillermo Sheridan: «La prosa narrativa, crítica, tipo cronista, el teatro, el cuaderno de apuntes, la correspondencia, no pueden quedarse en el plano de un puro nutriente exegético o una versión secundaria y fallida de la poesía: es importante revalorar estos textos, pues en ellos nos jugamos también la certidumbre de una lección, la de que los Contemporáneos son nuestros clásicos modernos», en* Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos, *México, INBA, 1982, pág. 5.*

[4] *Carta fechada el 17 de agosto de 1933, en «Los Contemporáneos por sí mismos»,* Revista de la Universidad de México, *XXI, núm. 6, febrero, 1982, pág. III.*

[5] *El término fue acuñado en la polémica de 1925 frente a su opuesto «viril» con el que se quería definir una novela nacionalista y totalmente propia.*

frecuentan además a Jean Giraudoux, Paul Morand, Jules Romains, Valéry Larbaud, entre muchos otros[6].

Fue así como «un día del siglo XX la novela se enamoró del poema». La frase de Owen resume perfectamente la práctica narrativa de los Contemporáneos, que pretende ser fundamentalmente una narrativa de desdibujamiento de límites o el ejercicio del arte como un espacio sin fisuras ni divisiones: «Fue Alejandro Arnoux, nos parece, quien imaginó la novela del riel que desfalleciendo de amor, por su vecino, logró acercarse a él e hizo que el tren descarrilara. Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía»[7]. Si no se quiere caer en digresiones bizantinas en torno a los géneros o en reducir su novela a un mero divertimento, tenemos que partir de esta idea. Fueron poetas, es cierto, y su prosa una prolongación, hasta cierto punto inevitable, de ese quehacer. No pretendían cuajar una obra novelística aparte, esto es, desconectada de sus preocupaciones líricas, pues todo era uno. Las renovaciones buscadas tenían que ver con la palabra y en buena medida con la abolición de las barreras entre los géneros. Sus contemporáneos del mundo estaban haciendo lo mismo, ponerse «el gabán de la prosa» al derecho, al revés y los más osados, como Antonio Espina, de canto[8]. Es decir, todos estaban jugando a aligerar la prenda pesada de la novela partiendo de un extraordinario sentido lúdico, abandonando el descriptivismo, la discursividad y el concepto, para entregarse a la imagen. Y ello por su compromiso con la modernidad, tal y como se expresa en el comentario a la reseña española de *Margarita de niebla,* en la sección de «El curioso impertinente», de *Ulises,* por supuesto:

> El tono de esta manera de prosa lo pide y lo da una porción de la época. Para no hablar de la aparición de Proust o de Giraudoux en Francia, y de Joyce en Inglaterra, pensemos en la publicación casi simultánea, sintomática, de tres libros de autores españoles nuevos: «Pájaro Pinto», de Antonio Espina; «Víspera de gozo», de

[6] *Sheridan piensa que la decisión de escribir prosa se adopta como proyecto generacional a partir de* La llama fría, *de Gilberto Owen, que aparecería publicada en el suplemento de* El Universal Ilustrado *dirigido por Noriega Hope, el 6 de agosto de 1925. No fue la primera pues el propio Owen, cuando contaba apenas veinte años, tenía escrita ya una obrita llamada* Desvelos *(que aparecería póstumamente) y Novo asegura que* El joven *se remonta a 1923. En cualquier caso, «el afán narrativo hizo su entrada en el grupo con la misma súbita urgencia con la que lo haría el teatro un par de años más tarde», y desde luego no fue obra del azar. Entre las causas más destacables se incluye la lectura de la* Revista de Occidente, *que contenía toda la labor de los jóvenes narradores españoles. En Guillermo Sheridan,* Los Contemporáneos ayer, *México, FCE, págs. 241-242.*

[7] *«Pájaro Pinto», reseña de la novela del mismo título, de Antonio Espina,* (Ulises, *México, FCE, 1980, núm. 1, pág. 26).*

[8] Ibid. *Las palabras exactas de Owen son: «podemos afirmar que Salinas, el lineal, se ha puesto el gabán de la prosa al derecho; Jarnés, el barroco, se la puso al revés, y sólo Espina, el despedazado, de canto. Queremos decir, con eso, que es su voz, si no la que más apreciamos, sí la preferida por más cercana a nosotros...». A su juicio, Espina fue el primero en utilizar la greguería.*

Pedro Salinas y «El profesor inútil», del mismo Benjamín Jarnés, inconciliables por la diversa personalidad pero ejemplos todos de una manera de entender la prosa. Ni Jarnés es maestro de Salinas, ni éste de Espina, ni Espina, a su vez, de Marichalar, que también cultiva una prosa nueva que no ha sido publicada en volumen y que se opone, como la de sus contemporáneos, a la prosa heredada, académica[9].

Estos son los nombres en cuya compañía quieren estar, no porque se consideren sus discípulos, sino porque son, estrictamente hablando, sus contemporáneos. Para desechar la lógica de las influencias, en *Ulises* se propone un juego que consiste en atribuir diferentes frases al autor al que suponga que pertenecen. La semejanza de estilo es tal que resulta imposible distinguirlos.

En fin, el proceso es similar al que se da entre los españoles. Salinas habla de que «se está sacando la novela de su servidumbre, antes inevitable, casi siempre, a la visión analítica y reproductiva de lo humano». Para probarlo, dice que basta un fenómeno acaecido en la prosa de los últimos años y «es la desintegración de sus formas discursivas, su fragmentación, a veces atomística, de la que resultan esas variantes del mismo hecho llamadas 'glosas', de Eugenio D'Ors; 'aforismos', de José Bergamín, y 'greguerías', de Ramón Gómez de la Serna. No de otra forma podemos explicarnos la obra de éste último, sino como un desengaño de la prosa y que en el fondo no es sino resultado del imperio del lirismo que atraviesa todos los géneros indiscriminadamente[10]. Francisco Ayala se refiere a que los relatos del grupo —del grupo español— poseían una base de experiencia que se reducía a «cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales»[11].

Nuestro grupo se resistía, sin embargo, a que tales propósitos encajaran dentro de los rasgos con los que ya Ortega y Gasset había definido el arte contemporáneo. Por eso reaccionaron con verdadero furor a las tesis orteguianas que, vistas desde México, confirmaban los ataques de los propugnadores de la literatura «viril». Sus discrepancias con el texto de *La deshumanización del arte* eran definitivas: a estas alturas no creían en una novela sujeta a un argumento («el asunto ha muerto», dirá Torres Bodet) y a unas coordenadas espacio-temporales medibles a las que se llaman comúnmente realidad. La realidad ha trascendido a zonas interiores —la memoria, la conciencia, el sueño—, y el arte que intente expresarla ha de ser más humano por fuerza. No es deshumanizar lo que el arte pretende, opina Cuesta, sino desromantizar la realidad[12]. Por supuesto los «virilistas» encontraron en Ortega un argumento —de lujo además— para hostigarlos. Descastados, desenraizados, al cabo, de su propio solar, resultaba que todo lo humano les era indiferente. Pero ellos, a lo suyo...

[9] Ulises, *núm. 5, págs. 24-25.*
[10] *Pedro Salinas,* Literatura Española siglo XX, *Madrid, Alianza, 1980, págs. 42-43.*
[11] *Francisco Ayala,* La cabeza del cordero, *Madrid, Alianza, 1981, pág. 10.*
[12] *Cfr. Sheridan,* Los Contemporáneos ayer, *pag. 247.*



No voy a ocuparme de la totalidad de las novelas del grupo, sino que trataré de extraer algunas conclusiones generales de las primeras aparecidas, que son al mismo tiempo las más destacadas. Me refiero a las ya mencionadas *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Return ticket* de Salvador Novo[13]. Fue, no obstante, la de Torres Bodet la primera en aparecer, en 1927; las de Owen y Villaurrutia lo hacen en 1928. Gorostiza, según confesiones epistolares, también planeaba la suya pero nunca, que sepamos, llegó a escribirla completa.

Hay que empezar señalando las dificultades de análisis que presenta este tipo de narrativa al carecer de argumento, de estructura y de todos los asideros comunes para llevarlo a cabo. Nos movemos exclusivamente en un universo de palabras sin finalidad.

Como si Narciso hubiera leído a Freud

Parece indudable que esta narrativa nace de una satisfacción interna, de un estar a bien con la literatura: «Tan dichosa que, para romper todo compromiso externo con la acción, todo diálogo, se ha hecho monólogo interior, autobiografía de pausas y, para sentirse más sola, se extiende desnuda sobre su reflejo y viaja en él, sobre su propia conciencia, como un Narciso que hubiera leído a Freud y que, en vez de acuñar su imagen en la moneda redonda, inmóvil, de una fuente, prefiriera fluir con el arroyo que, al retratarlo, lo corrige, lo deshace y, a pedazos, lo reconstruye»[14]. Desde luego, el protagonista inequívoco de esta novela es el «yo», un «yo» que no necesariamente remite al autor tal y como lo concebimos tradicionalmente (y ahora explicaré por qué), sino más bien al punto de vista desde el que se percibe y analiza la visión de lo existente, habida cuenta de que en lo existente cabe tanto lo real exterior como lo real íntimo. Narciso ha leído a Freud, lo que equivale a decir que los jóvenes de *Ulises* han leído a Proust y al hacerlo han descubierto que en la memoria y en ese inconsciente perdido que sólo el arte o el psicoanálisis pueden recuperar, se encuentra uno de los materiales más preciosos de la creación literaria. No es necesario salir de uno mismo para novelar ni empeñarse en crear un nuevo héroe. El arquetipo del héroe tradicional ha soportado ya todas las situaciones y trances posibles según las modas y las variantes del género, ha pasado por aventuras amorosas, viajes llenos de desafíos, conflictos espirituales, suicidios y toda clase de torturas psicológicas. Ya todo ha sido hecho. ¿Qué queda? Inventar el «yo» tal vez, o al autor que se crea a sí mismo desde dentro, sin distracciones de anécdotas o personajes. El

[13] *Estas cuatro novelas están recogidas en la antología de Juan Coronado,* La novela lírica de los Contemporáneos, *México, UNAM, 1988. Cada cita irá seguida de la página correspondiente entre paréntesis.*

[14] *Jaime Torres Bodet, «Novela como nube»,* Contemporáneos, *México, FCE, 1979, núm. 4, septiembre, 1928, pág. 88.*

«yo» era tan determinante como la presencia de ese «yo» en el mundo. Formaba parte del mundo y era un mundo al mismo tiempo. Disyunción y síntesis. Camino de doble sentido. La autobiografía resulta entonces un procedimiento irrecusable pero igualmente aleatorio, pues en esta novela «El autor lo es todo como en la poesía y, como en el poema cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud»[15]. Ortiz de Montellano, a quien pertenecen estas palabras, cree además que el novelista tradicional también ha muerto, en parte porque el cine le ha robado esa dimensión de creador de mundos. En esta tesitura, el novelista contemporáneo —a mitad de camino entre Robinson y Simbad— tiene dos alternativas. La primera con dos posibilidades:

> O poetiza la prosa recreándose en su propio juego, desrealizándola en el narcisismo del cuaderno de notas lleno de apuntes personales, creando primero los objetos para subsistir —como el Robinsón de la Isla—, o se lanza a la aventura del viaje por sus sueños y sus instintos en diálogo con Freud.

La otra alternativa lleva al novelista a construir extrañas alegorías con las que busca sorprender y retener a un lector que se le escapa, sea cual fuere el camino elegido.

> Salvan a la novela actual —o al estilo de la novela por hacer— la poesía y el humorismo pero, sobre todo, el buen gusto. Lo cursi y lo sentimental murieron de su propia vida, definitivamente. Y para triunfar o asomarse siquiera a la vanguardia de este género sin especie: el hombre externo a quien copiar, se requiere ser creador, poeta, no creatura.

Conviene recordar, no obstante, que el subjetivismo, la primacía del «yo» como eje del relato, la transgresión de los moldes tradicionales del género y hasta la búsqueda del eterno femenino están en la literatura del estridentista Arqueles Vela, quien ya denominó a *La señorita etcétera* novela poética. Contemporáneos y estridentistas se hallaban más cercanos narrativamente de lo que sus mutuos desprecios dejaban traslucir.

A la sombra de las muchachas

Varios elementos nos hacen pensar que, excepto la novela de Salvador Novo, las tres restantes parten de un mismo punto de referencia y hasta se las puede considerar tres variaciones sobre un mismo tema. El asunto en las tres, aunque mínimo, es básicamente el mismo: un joven entra en relación con dos mujeres, semejantes-opuestas, e inicia un debate introspectivo en el que trata de averiguar de quién realmente está enamorado. La elección final no disipará nunca la duda de que ésa fuera la elección

[15] *Bernardo Ortiz de Montellano,* Contemporáneos, *núm. 2, julio, 1928, pág. 208.*

correcta. Probablemente la consecución del deseo en una de ellas es suficiente para que el interés se vea disminuido, o la duda inicial se resuelva, cuando ya es demasiado tarde, en favor de la otra.

Novela como nube, (escrita en 1926 y publicada en 1928) se dividie en dos partes: «Ixión en la Tierra» e «Ixión en el Olimpo». La primera está integrada por una búsqueda del amor. Cada especie de capítulo nos acerca a imágenes diversas de la mujer anhelada (Ofelia, Elena, Eva), y al estar mínimamente conectados entre sí dan la sensación de ser partes independientes de un poemario dedicado al eterno femenino. Parece que nuestro protagonista intenta cometer un asesinato en la figura de una de esas mujeres. En la segunda parte, mientras convalece del frustrado asesinato y enfrenta también la frustración de su amor por Elena —amor de juventud—, renace en un Olimpo llamado Pachuca y encuentra a otra mujer más tangible, más real, con la que acaba casándose. Ixión fue castigado por Júpiter a girar eternamente en una rueda envuelta en llamas. La rueda de Ixión-Ernesto es el matrimonio, y su auténtica condena, realizar unos eternos «monólogos en espiral».

En *Margarita de niebla* el protagonista vive un romance «intelectual» con una muchacha, por la que siente atracción y rechazo en la medida que se aleja o se aproxima a su concepto de lo femenino. La presencia de otra mujer, Paloma, aumenta sus contradictorios sentimientos, pero un viaje repentino fuerza finalmente la decisión del matrimonio con Margarita. La duda permanece, le queda la certeza de una felicidad mediocre:

> Cuando la vida se prolonga demasiado en un sitio cualquiera, las costumbres, los hechos, los seres acaban por irse envenenando para nosotros sin que nos demos clara cuenta de ello. Besamos la misma boca, recorremos la misma calle y creemos que el placer de esta boca besada, de esa calle recorrida es igual al que nos proporcionaron la primera vez. Mentira. Bajo la apariencia amable de una repetición el descubrimiento ha ido congelándose en memoria. Éramos los pintores de cada emoción. No nos resignamos a ser los fotógrafos de nuestra pintura.
>
> Por eso lo que me inquietó de este viaje de bodas —el viaje mismo— es lo que me consuela ahora del matrimonio y, en cierto modo, lo justifica. Seguramente, haber elegido a Margarita para compañera de viaje fue un error. Pero ¿me habría decidido a viajar si ella no me hubiese obligado a hacerlo? Imagino lo que podría ser mi existencia al lado de Paloma, la absoluta subordinación de ambos a la dulzura equívoca de la costumbre. Cuando dos seres se comprenden tan perfectamente ¿les queda algo más que callar, o morir? (MN, 183-184).

En *Dama de corazones,* por el contrario, la dualidad femenina que representan Aurora y Susana no la vive el «yo» protagonista como un verdadero conflicto, pues ni siquiera se ve obligado a elegir entre ellas. Digamos que logra una fusión sin compromisos:

> Susana no es tan diferente de Aurora... Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana.
> Por momentos puedo confundirlas como ellas confunden sus manos entrelazándolas...
> ¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?
> Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja (DC, 197).

Sin que medie ninguna explicación, el personaje que llegó de visita a la casa de las primas desaparece. Se marcha para siempre. Su elección es el rechazo del dilema: «Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir».

La existencia de estas concordancias —aparte de otras en las que abundaré de inmediato— llevan a pensar en un acuerdo previo para escribir sobre una misma trama, o sobre motivos comunes. El modelo inmediato es Marcel Proust y, en concreto, su obra *A la sombra de las muchachas en flor.* El hecho de que Gilberto Owen pensara titular originalmente su novela como *Muchachas* confirma la hipótesis. Aunque se peleen por adjudicarse la primogenitura de la creación y, por tanto, el mérito de la idea, fueron escritas casi simultáneamente y poseen demasiadas coincidencias para desestimar un pacto secreto entre los tres escritores. Nadie, a pesar del relativo éxito que tuvieron (*Margarita de niebla* vio en seguida una segunda edición), «pareció advertir —apunta Sheridan— la semejanza que palpita bajo los tres ensayos y, por lo mismo, el carácter experimental que, dentro del experimento mismo, fraguaban sus autores»[16].

Entre sueños y espejos: perderse para encontrarse

En este orden hay que insertar su condición de novelas construidas desde y para la ensoñación. «Hace tiempo que estoy despierto» es la primera frase de *Dama de corazones* y, sin embargo, a partir de ahí nos adentramos en el espacio intermedio entre la vigilia y el sueño, lo que permite que la conciencia vague sin rumbo, fabrique paisajes, escenarios, y por supuesto, que el «yo» pueda contemplarse desde fuera. Como el espejo, que tiene la cualidad de devolvernos la imagen propia y a la vez hacernos sentir «otros», el sueño nos ofrece la posibilidad del desdoblamiento y de la perspectiva: «Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación las cosas» (DC, 209). Entre las sensaciones posibles se encuentra también la experiencia de la muerte:

[16] *Sheridan, entre otros, sustenta esta tesis que me parece irrebatible. Cfr.* Los Contemporáneos ayer, *pág. 306 y ss.*

> Ahora, estoy muerto, Descanso. Escucho (...) No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas (...)
> Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse (DC, 211-212).

Porque en parte creerse vivo o muerto es cuestión de fe, estados del alma alternativos que sólo en el sueño alcanzan realización plena:

> ¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende (refiriéndose a Aurora) que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en un solo instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida. Sonríe y añade que la más perfecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir? (DC. 224).

La atmósfera de onirismo total de la novela de Owen no requiere mayor comentario. No existen fronteras entre lo vivido, lo soñado o lo sentido. Todo es tan etéreo e inasible como una nube, empezando por la novela misma. No se sabe cuándo se despierta ni a qué; ni siquiera se sabe qué es el despertar.

Para Torres Bodet la vigilia presenta más inconsecuencias que el sueño: «Siquiera, en el sueño, los acontecimientos se suceden dentro de un orden que no escapa a cierta lógica de la imaginación (...) Pero ningún sueño, aun el que acusamos, durante el balance injusto de la vigilia, de haber hipertrofiado la fantasía hasta el absurdo, aun el que nos hace desfallecer con la droga de la locura, es tan ilógico como el despertar» (MN, 130-131). Se diría que la ensoñación es el estado natural del hombre y que lo que entendemos como despertar, la vigilia, nos veda muchas facetas de lo sensorial.

Otro tema recurrente en las tres novelas, y relacionado con las posibilidades de desdoblamiento del «yo», es el espejo, frente al que se encuentra situado el personaje en algún momento de la divagación introspectiva. El espejo, motivo mágico o diabólico para muchas culturas, reproduce la realidad sin que podamos intervenir en ella y devuelve la mirada de ese «yo» que se mira para verse.

Los ojos de la madre son, probablemente, el primer espejo en que se ve el ser humano cuando todavía no tiene conciencia de serlo y puede contemplarse, por tanto, sin desgarro, como una prolongación materna. La pérdida de ese espejo primero da a Ernesto, el personaje de la novela de Owen, una permanente duda sobre su identidad: «él había aprendido que

los espejos sólo lo son cuando nos miran» y cuando son absolutamente fieles a la propia imagen: «le parece increíble que pueda reflejar otro rostro que el suyo, que ya era en él como un cuadro, inmóvil y eterno, que no se borraría cuando dejara él de mirarlo». No puede aceptar un solo cambio en la percepción de sí mismo, so pena de sentirse perdido u otro. Necesita un espejo, unos ojos, como aquéllos de la madre.

En la obra de Torres Bodet el espejo es el testigo mudo del propio cambio. Ha ido acumulando una sobre otra las sucesivas imágenes de un «yo» mudable. Una vez perdidas en la memoria, esas imágenes ya no nos pertenecen, pero en alguna medida han ocultado la que de verdad somos:

¡Si el espejo pudiera reproducir la historia de las imágenes más que contuvo! ¡Si, en vez de haberlas dejado escurrir por el declive de la luz, las hubiera pescado en la red de su malla metálica! Desde el rostro del adolescente que era cuando empecé a afeitarme los domingos para ir a visitar a María Luisa, hasta el de hoy, ¡cuántos rostros ajenos he llevadao sobre el mío, oculto! Cada hora cambia un accidente de expresión en este paisaje. En la comisura de los labios, la sonrisa se repliega como una derrota y algo que no sabía definir está muriendo en la mirada: acaso el júbilo de una vida que fue descubrimiento y no se resigna a ser costumbre (MN. 147-148).

En *Dama de corazones* el personaje quisiera que el espejo aprehendiera la vida o sus momentos: «Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses» (DC. 226). Nada puede apresar lo efímero, salvo la memoria.

También forman parte del diálogo intertextual otros motivos menores: el viaje, por ejemplo, con el que se cierra o se abre algo en la vida de los personajes. Este viaje puede ser real —en tren— como en las novelas de Torres Bodet y Villaurrutia, o simbólico —de la tierra al Olimpo— como en la de Owen; también son motivo recurrente las anécdotas biográficas: Owen puede hacerle rememorar a Ernesto aquel día en que fue expulsado de clase junto a Jorge Cuesta, por reírse abiertamente del profesor que, traicionado en su vehemencia, explicó que «los ejércitos caminaron día y noche bajo los rayos del sol». No menos abundantes son las referencias a los amigos: «O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier» (NN, 58); o las alusiones málevolas a los que no están dentro del juego: Es el caso de Villaurrutia al encomendar su oración fúnebre a Jaime Torres Bodet cuando imagina su entierro:

Ahora me llevan, ¿a dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si acudieran a su décimo aniversario. Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada



con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: «a pesar de mi falta de virtudes». Me quiso más de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. Al llegar a este punto, arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio. En seguida, se desborda en párrafos abundantes, llenos de metáforas botánicas. Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que —ahora lo olvida— hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro. De pronto, reacciona. Recuerda que siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en un movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida... (DC, 213).

Además, son innumerables las descripciones que incorporan en las tres novelas los movimientos vanguardistas de la época, como el cubismo:

Lo mejor es tenderse, cruzados los brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto, como por el olvido, por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz, bajo la boca, en el lugar del cuello. Tiene, aislada, un valor definitorio independiente; sensual, nerviosa, de aletas eléctricas como carne de rana en un experimento de laboratorio. Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados. Así serían las joyas de la corona, hechas con los ojos coléricos de los mujiks rebeldes. La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella (NN. 45).

El otras ocasiones son las visiones oníricas, con cúmulo de imágenes coloristas mezcladas caóticamente, las que nos acercan al surrealismo (Véase DC, 209), o los motivos de la estética futurista:

El volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos. El aceite obtura el ruido de los émbolos y envuelve, con terciopelo áspero, la trepidación de las velocidades. Un papel de lija parece haber limado la luz amarillenta del crepúsculo y se siente, en la frescura y en la claridad de la atmósfera, la proximidad de la noche. He bajado el toldo, sin esfuerzo. Todo me parece, tras de las horas del examen, sencillo como el movimiento de una palanca bien engrasada (MN, 100).

En fin, si estas novelas hubieran aparecido de repente, como ejemplares inéditos y anónimos, cada línea nos dibujaría un cuadro de época que haría indiscutible la temporalidad a la que pertenecen. Su filiación y su compromiso con esa modernidad de principios del XX y con cada uno de los movimientos artísticos que la representan resulta indudable.

La literatura como juego

Pues bien, estos detalles nos hacen pensar que estamos inmersos en un juego de relaciones donde el hecho literario acapara el máximo protago-

nismo. El objetivo, cumplido en parte con la nueva dimensión otorgada al «yo», consiste en desarticular cada uno de los preceptos de la novelística tradicional. Ahora toca a la narración, como tal, y al lector. Las tres novelas reseñadas comienzan como si realmente se nos fuera a contar algo, sobre todo en *Dama de corazones* y más aún en *Margarita de niebla* (donde los personajes, pese a mantener su condición de seres etéreos, tienen cierto desarrollo y la trama cierta progresión), pero tanto en una como en otra pronto descubrimos que tal apariencia se deshace con la lectura, porque no hay nada que se resuelva al no plantearse nada. Toda la acción se transmuta en imágenes, comparaciones y metáforas sin más finalidad que el puro juego verbal. Las novelas exigen el mismo esfuerzo, la misma actitud que cuando se lee poesía, porque son exclusivamente «textos de goce», según la denominación de Roland Barthes que utiliza Margarita Vargas para hacer su análisis: «la obra se convierte en texto de goce al restarle importancia a la anécdota, enfatizar el lenguaje y el acto de escribir y pedir la participación del lector en el acto creativo»[17]. Este engaño aparente de creer que estamos ante textos convencionales distrae al lector sin duda en una primera lectura, pero si ha reparado en él, advertirá luego cada señal que el texto le ofrece. En algún caso será el autor quien le saque del error haciéndose presente:

> Pero ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir. En realidad no me interesa el unanimismo como actividad mía. Lo único que deseo es dibujar al muñeco Ernesto y a dos muchachas lo mismo de falsas que él, y confieso trampa el haberme detenido en ese fondo algo barroco, pero que me era indispensable para justificar algunas cosas. Lo patético sería —ved que sí lo comprendo— el choque de la curiosidad de las dos muchachas —azuzada por los ojos borrascosos de Ernesto— con el miedo atmosférico de Pachuca. Pero tampoco es eso lo que quiero. Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto (NN, 77).

En el mismo sentido operan las constantes referencias literarias. No están al margen del discurso como si de paréntesis se tratara, son el discurso mismo: «Como Caín en el poema que nadie recuerda que es de Hugo veía en todas partes el ojo de Dios, me asalta el recuerdo de mi amiga de noche» (DC, 211); «Cosa rara, es alemana y no tiene sentido de la lejanía. ¿Se habrá equivocado Spengler?» (MN, 1179). Por un lado nos proyectan al universo compartido de sus lecturas: «¿Quién no ha leído a Gide?»; por otro, corroboran el diálogo intertextual del que no está exento el guiño de complicidad o la burla con nombres y apellidos: «La voz de sus amigos (dice Ernesto-Owen). Viajan de Wölfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre» (NN, 45); o la observación irónica a través de la cual la novela se

[17] *Margarita Vargas, «Las novelas de los Contemporáneos como textos de goce»,* Hispania, *(marzo, 1986), 69(1), pág. 41.*

inserta en el debate de actualidad que la cuestiona como posibilidad: «¿Se ha enterado usted de la teoría que algunos formulan, según la cual Beethoven podría ser considerado como el primero de los músicos puros, es decir como el primero de los músicos deshumanizados?» (MN. 116).

No se escribe para complacer al lector sino para hacerlo cómplice o para hacerlo leer —por mero placer— la escritura propiamente. Por eso no están hechas para un lector ingenuo, sino para uno prevenido («Hasta para disparar la flecha más aguda, la prosa de esta novela requiere el arco más curvo, la más tendida espera, el perímetro de la más lenta preparación»[18]) y sumamente activo que entre en diálogo con el texto tal y como éste lo hace con él.

> Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de una pirueta. Soy muy mediano alambrista.
>
> Diréis además: ese Ernesto es sólo un fantoche. Aún no, ¡ay! Apenas casi un fantoche. Perdón, pero el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche. La escala al revés me repugna. Estaba muy oscuro, y mi lámpara era pequeñita. Algunos recomiendan abrir las ventanas, pero eso es muy fácil, y apagar la lámpara imposible. Siento no poder iluminar los gestos confusos, pero «no poder» es algo digno de tomarse en cuenta.
>
> Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aún recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama, no prestármela mitológica. ¿Por qué no, mejor, intercalar aquí cuentos obscenos, sabiéndolos yo muy divertidos? Es que sólo pretendo dibujar un fantoche. Sin embargo, no os vayáis tan pronto, los ojos, de este libro (NN, 73).

Todo ello, así como la inclusión de los propios nombres o el de los amigos en el texto, sirve para que el lector se distancie de lo ficticio. La novela de Owen es la que mejor consigue plasmar una literatura que es consciente de serlo, porque al escribir en tercera persona crea una multiplicidad de niveles narrativos: por un lado está Owen, el autor biográfico; por otro, el narrador, quien ha creado a Ernesto; además, está Ernesto, que a su vez conoce a Gilberto Owen, autor de una obra inconclusa. Coincido con quienes consideran la novela como la más actual, o la más provocadora, de las tres. Ya hay quien ha citado a Cortázar a propósito de Owen, porque al igual que *Rayuela, Novela como nube* permite que se altere a voluntad el orden de la lectura, pero en cuanto a la distancia entre el narrador y lo narrado ¿será necesario recordar a Borges, también? La diferencia con éste último, es que Borges sí elabora una historia —plantea un enigma— y que los diferentes niveles narrativos utilizados tienen una funcionalidad dentro de ella. Eso no le sucede a Owen, y *Novela como nube* parece haberse quedado en un prometedor boceto.

[18] *Torres Bodet,* art. cit., *págs. 88-89.*

Salvador Novo, un punto y aparte

Return ticket se aparta claramente del resto de las obras comentadas[19]. La fuerza de la individualidad se impone por encima de las coincidencias grupales. La diferencia estriba en que a Novo sí le interesaba narrar y consigue hacerlo con la frescura, la fluidez y la gracia que caracterizarían siempre a su prosa: desde la crónica sociológica al libelo político. Aquí con el pretexto de escribir un libro de viaje (el que realizó a Hawai en misión diplomática) nos da además un fragmento de biografía. Salvador Novo tenía veintitrés años y se sentía viejo:

> Ahora me mandan fuera de esta ciudad de la que no esperé salir nunca y en donde me esperan algunas cosas terminadas y muchas pendientes. Siento un vago disgusto al abandonar mis pequeñas costumbres; la diaria y familiar comunión de su beso, mis clases, mis libros que ya no deben tardar y que necesito absolutamente. Ya no me tienta la aventura. Si yo hubiera tenido fuerzas a tiempo... Pero ahora ya gordo, con anteojos, con poco pelo (...) La idea es verdaderamente ridícula (RT, 232).

El paisaje físico y humano hasta la frontera de los Estados Unidos es mirado con desprecio: «A toda esta gente ya la conozco. Estos tipos desconocidos, oscuros, pintorescos, buenos para los cuadros de caballete, son de lo más vulgar que pueda encontrarse. No hay realmente nada que apuntar en el diario» (RT, 233). Y como no hay nada más interesante, reconstruye la imagen del Novo niño, temeroso y sensible, y un sinnúmero de recuerdos hilvanados: los primeros traumas, los cambios de residencia, los ecos de la Revolución. La estancia en San Francisco, sin embargo, sí merece apuntes, impresiones. Era un mundo admirado y querido, sobre todo a través de la literatura. Una vez en el barco, experimenta sensaciones nuevas: la grandeza del mar, la soledad del ser humano. En fin, páginas de profundo lirismo tras las que asoma, al menor descuido, el Novo irónico y mordaz, frívolo y vagamente metafísico:

> Todo en la tierra es pintoresco y es aprovechable, y hay ciudades. En el mar no hay sino un color, un silencio y un sol. La tierra no es capaz de guardar un secreto. Todo en ella está, como dicen, «a flor», a flor de tierra. Cuanto sabe, todo lo declara a la menor indicación. Y no se le arroje una semilla, porque en seguida devolverá cientos de árboles cargados de ellas. No se le puede confiar un muerto, porque, además de transformarlo en un surtido de productos vegetales y químicos, la tierra nos retorna el obsequio con diez niños (...)
>
> El mar, en cambio, si guarda dentro de sí todas esas diversas nacionalidades de peces, de plantas y de alhajería que suelen atribuirle algunas personas, nada tiene que lo demuestre, sin embargo. ¡Imagínese lo que haría la tierra con todas las cosas que el mar oculta de tan digna manera! (RT, 287-288).

Tras el desembarco, a veces se sorprende con los contrastes, otras lo decepcionan:

[19] El joven *está más en sintonía con la línea estética del resto, pero me detengo en esta obra precisamente para mostrar que en la narrativa de los Contemporáneos también cabe hacer matices.*



> Voy viendo, Hawaii, que no me asombras mucho con tus productos. Tampoco me extrañarás con tus mujeres si todas ellas son como tus postales lo dicen: exactos duplicados de las sufridas criadas de mi casa y de las oaxaqueñas que tan en boga ha puesto el programa educativo de redención del indio y la escarlatina mural de Diego Rivera (RT, 298).

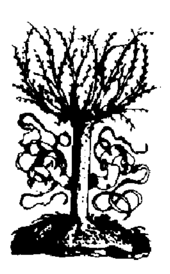
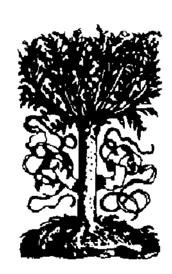
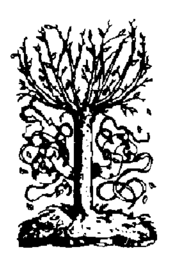
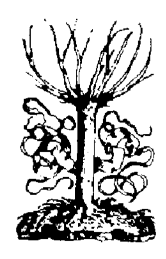
Innumerables anglicismos léxicos, que en Novo son ya rasgos de estilo, salpican el diario. Este desemboca en las últimas páginas en un sintético tratado de la historia del archipiélago hawaiano, y termina con un «apéndice gramatical para uso del lector que no haya ido a Hawaii y quiera aprovecharlo».

El abandono de la novela

Después de esto, sólo Torres Bodet siguió escribiendo otras novelas del mismo corte, como *La educación sentimental* (1929) o *Proserpina rescatada* (1931). Pareció, por tanto, ser el único en no desencantarse del vanguardismo narrativo en que incursionaron con tanta pasión. ¿Por qué el desencanto? Tal vez porque ya logrado el matrimonio de la novela con la poesía, perdieron interés en su esposa-amante al igual que sus protagonistas; explorado ya el camino que tan lleno estaba de sugerencias, siguieron haciendo poesía como lo que eran y nunca dejaron de ser ni siquiera escribiendo estas prosas.

En todo caso, su fracaso fue su triunfo: la novela aprendió a hablar en primera persona, a manejar múltiples puntos de vista, a traducir las voces de la conciencia, a no ser esclava nunca más de la linealidad temporal. Con ello, la historia literaria mexicana se enriqueció y dieron a los escritores posteriores una libertad creadora sin precedentes.

María del Mar Paúl Arranz



Fernán Caballero en Puerto Rico

A la memoria de doña Anna Hilda Wys, ferviente admiradora de la obra de Fernán Caballero

En la actualidad estamos acostumbrados a las escritoras, en especial a las novelistas, pero en la tradición literaria hispánica del pasado siglo —aunque se contó con el precedente de santa Teresa o de sor Juana Inés de la Cruz— no era normal el caso de una mujer escritora. De ahí que, a mediados del XIX, cuando Cecilia Böhl de Faber inicia su obra novelesca, se oculta tras un pseudónimo de apariencia masculina: «Fernán Caballero». En su caso, contrario a lo que ocurría con el «Fígaro» de Larra, o «El Curioso parlante» de Mesonero Romanos, el pseudónimo no actuó de reclamo publicitario sino de verdadera finalidad ocultativa[1].

La vida de Fernán Caballero se aparta de lo común y con razón se ha dicho de ella que es «una novelista novelable»[2]. Recordemos a grandes rasgos sus principales datos biográficos. Nace en Suiza en 1796, hija de alemán y de gaditano-irlandesa. Reside en Alemania desde los seis años hasta los dieciocho y, una vez en España, se casa con un militar que la lleva a Puerto Rico. A los pocos meses queda viuda y regresa a la Península. Luego de una temporada con su abuela paterna en Alemania, regresa a España y se casa con el marqués de Arco-Hermoso e inicia el período más feliz de su vida en la aristocrática atmósfera sevillana. De nuevo viuda, se casa por tercera vez en 1836 con un joven romántico de precaria salud, Antonio Arrom de Ayala, que se suicida de un pistoletazo en un parque londinense, durante una escala hacia Sidney, donde se desempeñaba en un puesto diplomático. A partir de 1859 Cecilia vive modestamente en una casa del Alcázar de Sevilla, hasta la Revolución del 68, y muere en 1877.

En su época de gloria literaria, Fernán Caballero fue muy considerada por los duques de Montpensier y por la propia reina, Isabel II. Su importancia dentro de las letras hispánicas se halla estrechamente relacionada

[1] *Como dato curioso se sabe que el gobierno belga le concedió la Cruz de la Orden de Leopoldo, concesión que hubo de quedar sin efecto al enterarse aquel gobierno que Fernán Caballero era una mujer.*

[2] *Angélica Palma,* Fernán Caballero, la novelista novelable *(Madrid: Espasa Calpe, 1931)*.



con el resurgimiento de la novela y con la evolución general del romanticismo hacia el realismo.

Su obra literaria le mereció el galardón de ser el primer nombre femenino de las letras modernas españolas. Su vida se enmarcó por parámetros múltiples, entre casuales y adversos, y ha sido narrada con inusitado interés por biógrafos de distintas épocas[3] y por estudiosos que han analizado su extenso epistolario[4]. Sin embargo, algunas fases de su existencia permanecen aún sin precisar, despertando dudas y produciendo equívocos.

La estancia de Fernán Caballero en Puerto Rico es uno de esos períodos «oscuros» que coincide, casi por completo, con la etapa de su primer matrimonio. La primera referencia a este hecho procede de don Juan Nicolás Böhl de Faber que en una carta, fechada el 6 de abril de 1818 y dirigida a Elisa Campe, comenta brevemente el enlace de Cecilia:

> ... Mi hija mayor, Cecilia, se casa con un apuesto capitán de granaderos, de veintiocho años de edad, que la llevará a Puerto Rico...[5]

En efecto, en 1816, Cecilia conoce en Cádiz a un joven oficial del ejército, Antonio Planells y Bardají, hijo de una acomodada familia de noble estirpe que estaba establecida en la baleárica isla de Ibiza. La pareja contrae matrimonio y parte hacia Puerto Rico ya que Planells debía incorporarse a su regimiento que había sido destinado a ultramar. Tras el primer año de matrimonio, el esposo de Cecilia fallece repentinamente. La joven viuda emprende su regreso a la península y llega a Cádiz a principios de octubre de 1818.

Fernán Caballero guardó un sistemático silencio sobre este pasaje de su vida. Aunque, cuarenta años más tarde, en una carta dirigida a su amigo Antonio de Latour[6] quien le había reprochado esa reserva, se muestra un tanto explícita:

> ... Si yo he hecho (*et pour cause*) a mi heroína americana, ¿para qué decir que he estado yo en América? .... ¿Qué extraño tiene que no hablase de una época, aunque es la más interesante de mi vida? ... Callo este triste *debut* de mi vida. Yo entonces, bien lo puedo decir, era buena, como quien salía de una pensión francesa establecida en Alemania, y pude sacar de mi corazón y de mi experiencia en la vida que he dado en la Clemencia de mi novela. Después, adoptada casi por hija, y con los mayores extremos de cariño por el Capitán General y su mujer, que era amiga de mi madre, estuve llena de mimos y lisonjas hasta el anhelado instante de regresar al seno de mi familia. A mi marido, hermoso joven de 25 años[7], esperaba un bello porvenir, pero a los pocos meses de casado murió de repente apoyada su cabeza en mi pecho. Fue la primera vez que vi la muerte ... Aquí tiene usted en *gros* algo o el resumen de mi estada en Puerto Rico; terribles padeceres que sufrió un alma que a poco más de 16 años[8] no podía, no sabía, no tenía fuerza para soportarlas en un país extraño...

En resumen, la novelista nos cuenta muy poco de su vida en Puerto Rico, pero todo tiende a indicar que fue una experiencia infortunada;

[3] *Sus primeros biógrafos, José M. Asensio (1893) y el padre Coloma (1910), ofrecen un «recuerdo» apasionado de Fernán Caballero; Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca (1878) y José María Castro Calvo (1961) son más objetivos; pero los estudios de José Montesinos (1961) y de Javier Herrero (1963) tienen una mayor utilidad por su metódica acumulación informativa y rigurosa exposición.*

[4] *Que ha sido publicada por: Colección de Escritores Castellanos,* Epistolario de Fernán Caballero, *Tomo 153 (Madrid, 1912); Theodor Heinermann,* Cecilia Böhl de Faber Fernán Caballero, y Juan Eugenio Harztenbusch. Una correspondencia inédita *(Madrid: Espasa-Calpe, 1944); Alberto López Argüello,* Epistolario de Fernán Caballero, una colección de cartas inéditas *(Barcelona: Suc. de Juan Gili, 1922); Santiago Montoto,* Cartas inéditas de Fernán Caballero *(Madrid: S. Aguirre Torre, 1961) y Fray Diego de Valencina,* Cartas de Fernán Caballero *(Madrid: Suc. de Hernando, 1919).*

[5] *[Elisa Campe],* Versuch einer Lebensskizze von Johan Nikolas Böhl von Faber. Nach seinen eigenen Briefen. (Als Handschrift gedruckt) *[Leipzig], 1858, pág. 84. Citada por Morel Fatio en «Fernán Caballero d'après sa correspondance avec Antoine de Latour»,* Bulletin Hispanique, *III (1901), 257.*

[6] Ibid., *págs. 270-271.*

[7] *Según su expediente militar tenía veintinueve años.*

[8] *Cecilia se rejuveneció, tenía en realidad diecinueve.*

debido a su propia inocencia, al carácter del marido y a la brevedad misma del enlace. A la luz de sus declaraciones no hay dificultad en poder identificar los capítulos biográficos que reproduce en su novela *Clemencia,* aunque —lógicamente— en un plano novelesco y más dramático. En dicha obra, el joven capitán Fernando de Guevara ve a Clemencia pasear por la Alameda de Cádiz, acompañada de su madre y hermanas. La belleza de la joven llama la atención del apuesto militar y, en medio de las bromas de sus amigos, apuesta que se casará con ella en ocho días y la boda se realizó en dicho plazo. En realidad, la boda de Cecilia se llevó a término con una precipitación poco común e incomprensible para los biógrafos. Uno de éstos, acertadamente, sugirió la apurada situación económica de la familia[9]. Por otro lado, existe una cierta justificación si tenemos en cuenta que el esposo debía presentarse puntualmente a su destino militar en Puerto Rico.

En *Clemencia,* el matrimonio de la protagonista duró poco ya que el esposo muere en un hecho de armas. En la vida real, Fernán Caballero quedó viuda prematuramente al morir Antonio de una apoplejía, según se desprende de lo que describe el jesuita y escritor Luis Coloma[10], según información ofrecida por la misma Cecilia:

> .... Un día sintiose Antonio Planells repentinamente indispuesto: dejose caer en un sofá, sin voz, sin pulso, sin aliento. Acudió a él solícita Cecilia, y reclinó sobre su seno la cabeza del joven; parecía este sufrir angustiosa opresión en el pecho y llevábase allí ambas manos, como indicando que le desabrochasen el uniforme. Hízolo así Cecilia, y tras breve y fuerte congoja, quedó Planells inmóvil, horriblemente pálido, pero sumido al parecer en un tranquilo sueño...

Los biógrafos que han tratado de recomponer el «período puertorriqueño» de Fernán Caballero han enfocado su esfuerzo a través de la figura de Antonio Planells. De este modo, con el hallazgo de su acta de defunción, en los archivos de la catedral de San Juan, por el profesor norteamericano E. Herman Hespelt[11], se aportó una prueba definitiva para establecer el período y la duración del enlace matrimonial; datos que todavía aparecen tergiversados en algunos textos actuales. A principios de este siglo, la hispanista francesa Camille Pitollet localizó en Madrid, en el Ministerio de la Guerra, una copia de la partida de nacimiento de Fernán Caballero junto a la licencia militar de matrimonio[12]. Con el tiempo, dichos documentos se relocalizaron en el Archivo del Consejo Superior de Guerra y Marina, donde fueron consultados por Fernando de Gabriel[13] —uno de los mejores biógrafos de Fernán Caballero— y en la actualidad se encuentran depositados en el Archivo General Militar de Segovia[14].

[9] *Javier Herrero,* Fernán Caballero: un nuevo planteamiento *(Madrid: Gredos, 1963), 88-89* .
[10] *Luis Coloma,* Recuerdos de Fernán Caballero *(Bilbao: «El Mensajero del Corazón de Jesús», s.d.), 197.*
[11] *Véase la transcripción del acta en E. Herman Hespelt, «The Porto Rican episode in the life of Fernán Caballero»,* Revista de Estudios Hispánicos, *I (1928), 166-167.*
[12] *Camille Pitollet, «Deux mots encore sur Fernán Caballero» en* Bulletin Hispanique, *IX, (1907), nota 1 de la pág. 81.*
[13] *F. de Gabriel, «Noticia biográfica» en Apéndice al Tomo IX de las* Obras completas de Fernán Caballero *(Madrid: Lib. Rubiños, 1924), pág. 275.*
[14] *Debo constar mi agradecimiento al capitán D. Venancio Aguado del Castillo, Jefe Interino del Archivo, por las facilidades recibidas en la investigación de este trabajo.*



La confusión que todavía existe con las variantes del apellido del esposo de Cecilia («Planels», «Planell», «Planellas», «Planelles», etc.) nos hizo observar la posibilidad de hallar otros documentos archivados bajo alguna de dichas formas. Afortunadamente se obtuvo un segundo expediente militar, correspondiente al mismo individuo[15], que contenía documentos adicionales[16] por lo que pudimos establecer una serie de datos definitivos.

A través de su «Hoja de servicios» se constata que Antonio Planells y Bardají ostentaba el rango de capitán y pertenecía a la 1ª Compañía del 1er. Batallón del Regimiento de Infantería 1º de Granada Núm. 15 de Línea. Nunca perteneció al cuerpo de Artillería, donde erróneamente se le suele ubicar, ni llegó a ser, como se ha dicho, «un soldado de fortuna» y mucho menos «muerto en acción».

De su expediente militar se desprende que el 5 de marzo de 1816, Antonio Planells solicita una licencia militar para contraer matrimonio[17], según se disponía en las Reales Ordenanzas. Dicha solicitud, originada en Cádiz, fue refrendada por el coronel de su regimiento, don Antonio Tobar. Veinticinco días más tarde, el Consejo Supremo de la Guerra concede la licencia solicitada en un oficio expedido en Palacio, con fecha del 30 de marzo de 1816.

El 20 de abril de 1816 se celebra el matrimonio entre Antonio y Cecilia y ocho días más tarde sale de Cádiz el convoy[18] que transportaba el Regimiento de Granada y otros cuerpos expedicionarios del ejército que habían sido destinados a ultramar. Dicho convoy llega al puerto de San Juan el primero de junio y zarpó con destino a Cuba el 23 de junio de dicho año. En él iban el capitán general nombrado para aquella isla, don José Cienfuegos, y el intendente don Alejandro Ramírez —este último de grata memoria en Puerto Rico— que había sido electo para el mismo empleo en la capital cubana.

El 1er. Batallón del Regimiento de Granada, al que pertenecía Planells, quedó estacionado en San Juan, mientras que el 2º Batallón del mismo Regimiento zarpó con destino a Venezuela, el 17 de diciembre del mismo año.

A principios de 1817, Puerto Rico había sufrido los efectos de algunas incursiones de corsarios insurgentes y, por dicho motivo, el capitán Planells fue destinado a la costa este de la isla, en donde desempeñó el cargo de Comandante Militar de Fajardo hasta el momento de su deceso[19]. Sin embargo, no es probable que su esposa Cecilia residiera en dicha población sino en San Juan[20].

El 24 de julio de 1817, a los quince meses y cuatro días de matrimonio, Antonio Planells fallece repentinamente y es sepultado *in litore* en el cementerio de Santa María Magdalena de Pazzis en el Viejo San Juan. Su

[15] El uno bajo «Antonio Planells y Bardegí» (Infantería, 1809, Noble) y el otro bajo «Antonio Planell y Bardagí» (Expediente matrimonial, 1816).

[16] Un extracto de la «Hoja Militar de Servicios»; un oficio que hace referencia a su muerte; una partida de bautismo; un certificado de nobleza y otras certificaciones.

[17] En dicho documento, escrito y firmado de puño y letra del interesado, aparece erróneamente escrito -en tres ocasiones- el apellido paterno de Cecilia como «Bolh», en vez de «Böhl».

[18] Estaba compuesto por siete unidades (dos bergantines -«Alerta» y «Venezuela»- y cinco fragatas) que transportaban a 6 jefes, 111 oficiales y 1660 unidades de tropa pertenecientes a los regimientos Provisional y Granada, a varias compañías de artillería y de Caballería del Rey (Archivo General de Puerto Rico, Fondo de Gobernadores, Caja 275). Sobre este mismo asunto véase Pedro Tomás de Córdoba, Tomo III de Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la Isla de Puerto Rico, *1832, 301-302.*

[19] Pedro Tomás de Córdova, Op. cit., *309-329.*

[20] Así lo anota Cifre, Op. cit., *biografía, pág. 383, aunque sin citar fuente.*



viuda se acogió bajo la protección del brigadier Salvador Meléndez, Capitán General de Puerto Rico, ya que la esposa de éste —a la que se alude en la citada carta a Latour— era íntima amiga de doña Frasquita de Larrea, madre de Cecilia.

El lugar exacto de la residencia de Fernán Caballero en San Juan ha sido motivo de curiosidad desde finales del pasado siglo. Don Manuel Fernández Juncos, ilustre promotor y favorecedor de las letras puertorriqueñas, se interesó en indagar esta cuestión y, con dicho propósito, a través de su periódico *El Buscapié* preguntaba a sus lectores: «¿Dónde vivió Fernán Caballero?»[21] y añadía:

> ... Hace unos años tuvimos la idea de averiguar en qué casa de Puerto Rico había vivido la insigne escritora que dio celebridad a las letras castellanas el pseudónimo Fernán Caballero, y publicamos los datos hasta entonces conocidos, para ver si alguna persona de esta ciudad recordaba o podía adquirir noticias más precisas para dicha averiguación.
>
> Sólo se pudo saber por entonces que aquella dama había llegado a San Juan de Puerto Rico casada con un capitán de Granaderos, que este murió pocos días después a consecuencia de haberse caído de un caballo y que la joven viuda se acogió en casa del Capitán General (Méndez Vigo), hasta que —en compañía de una familia de confianza— regresó a la Península.
>
> Ultimamente, el Sr. Sánchez Pesquera llegó a precisar la fecha (1816) en que vino a esta ciudad Fernán Caballero.
>
> De suerte que el punto principal de esta investigación queda ahora reducido a donde habitaba el Capitán General de Puerto Rico el año 1816. Agradeceremos cualquier noticia comprobada que se nos facilite sobre este particular.

Al parecer, Fernández Juncos abandonó la pesquisa al no obtener noticias ni datos posteriores y, como vemos, algunos de los que poseía estaban tergiversados: ni Planells murió a los pocos días de llegar, ni por el accidente que señala, ni el Capitán General era Méndez Vigo en aquel año, ya que su gobernación se inició en 1840.

Los detalles de la estancia de Cecilia en Puerto Rico, tras la muerte de su esposo, han quedado sin esclarecer a pesar de los esfuerzos investigativos de sus biógrafos. Solamente se ha podido constatar que regresó a España en el bergantín *Marte*[22], al cuidado de la familia Hoppe[23], y arribaba a Cádiz a principios de octubre de 1818. Sin embargo, se ha asegurado que Cecilia regresó a la Península junto al brigadier Meléndez y su esposa[24], pero lo cierto es que éste hizo entrega del gobierno de Puerto Rico a su sucesor el 24 de marzo de 1820, para embarcarse dos meses más tarde[25] y nos consta que en ese período Fernán Caballero se encontraba con su hermano Juan Jacobo en Alemania[26].

El comienzo de Fernán Caballero como escritora constituye otra vasta zona penumbrosa de su existencia, ya que sólo se conoce con certeza la

[21] El Buscapié, *Año XIII, Num. 20 (19 de mayo de 1889).*

[22] *Lidio Cruz Monclova,* Historia de Puerto Rico, *Tomo I, 6ta. ed. (Río Piedras, P.R.: Editoria Universitaria, 1970), 90.*

[23] *E.H. Hespelt,* Loc. cit., *pág. 167.*

[24] *Luis Coloma,* Op. cit., *pág. 198.*

[25] *L. Cruz Monclova,* Op. cit., *pág. 90.*

[26] *Fernán Caballero emprendió su viaje a Alemania el 3 de septiembre de 1819 y regresó a Cádiz el 20 de octubre de 1820. Se conocen las fechas exactas gracias a la correspondencia de Juan Nicolás Böhl de Faber con Julius y Perthes. Véase C. Pitollet,* Bulletin Hispanique *(1931), págs. 336-337 y (1932), pág. 159, nota 3.*

cronología de los escritos correspondientes a su madurez intelectual, pero se sabe muy poco del despertar de su inclinación por las letras. Generalmente se tiende a creer que el origen de la actividad literaria de Cecilia coincide con los primeros años de su segundo matrimonio (1823 ó 1824), cuando se gestan los elementos —esbozos de tipos, episodios, costumbres, folklore e incluso paisajes— que utilizará en la composición de sus obras. Pero recientemente se ha señalado que dos de sus obras, *Magdalena* y *La farisea*, pudieran haberse escrito en Puerto Rico.

El conocido escritor y catedrático español Javier Herrero, con afinado ingenio y convincente lógica, marcó dicha posibilidad con *Magdalena*[27]. En cuanto a *La farisea*, aunque conocida como «la novela americana» de Fernán Caballero, se aleja —a nuestro juicio— de tal posibilidad; puesto que la escasa definición de las descripciones, especialmente de paisajes y lugares, además de la «forzada» inclusión de algún americanismo en el diálogo[28] o la «coincidencia» de tomar el nombre de una población de la isla —Fajardo, en la que Antonio estuvo destinado— para servir de apellido a uno de los personajes de la novela, resultan, en suma, elementos que ofrecen la sensación de un esfuerzo de la autora por compensar el alejamiento y pérdida de contacto de su casi olvidado escenario. Pero, curiosamente, Fernán Caballero conservó la imagen de un Puerto Rico como una belleza natural paradisíaca, y en boca de uno de sus personajes, al inicio de la novela en cuestión, dirá: «... Todas las galas de la naturaleza se han aglomerado en esta isla para hacer de ella un Edén...»[29]. Al efectuar esta comparación, Fernán Caballero se une al canto poético de los representantes más prestigiosos de las letras de dicha isla; un curioso precedente de una temática de arraigada tradición en la lírica puertorriqueña que fue utilizada en esta ocasión por una escritora que marcó una pauta importante en las letras hispánicas.

Tras su partida de Puerto Rico le esperaba a Fernán Caballero una larga vida en la que había de presenciar, de cerca o de más lejos, pero siempre con activo interés, los acontecimientos más importantes de su siglo.

Tomás Sarramía

[27] *J. Herrero,* Op. cit., *págs. 311-312.*

[28] *Utiliza los términos «jíbaro» y «taita». El primero es de uso común en Puerto Rico, al igual que en otros países de Hispanoamérica, pero no el segundo, que ya estaba listado en el* Diccionario de Autoridades, *sin connotación americanista. Luis Hernández Aquino señala a «taíta» como «nombre de un cerro en la jurisdicción municipal de Orocovis [Puerto Rico]»* (Diccionario de voces indígenas de Puerto Rico, *Bilbao, 1969, pág. 311) y Augusto Malaret , como «Tratamiento que suele darse a los negros ancianos»* (Diccionario de provincialismos de Puerto Rico, *San Juan, 1917, pág. 129).*

[29] *Biblioteca de Autores Españoles,* Obras de Fernán Caballero. La farisea, *III, Vol. 138 (Madrid: Ediciones Atlas, 1961), 325.*

LECTURAS



Biblioteca Hispánica, ICI

América en los libros

Guamán Poma de Ayala, pionero de la Teología de la Liberación. Manuel G. García Castellón. Editorial Pliegos. Madrid. 1994.

La Teología de la Liberación es un nuevo modo de elaborar, o entender, la ciencia que conduce al hombre a la deidad. Baja desde alturas eminentemente científicas y hasta oscuras, a estratos terrenales, tangibles, demostrando que es posible el acercamiento de lo sobrenatural a lo humano. Tiene su nacimiento y especial campo de cultivo en Latinoamérica con nombres tan notables como Gustavo Gutiérrez, Ignacio Ellacuría y Enrique Dussel.

Un antecedente en la historia, aunque no reconocido antes como tal, es Guamán Poma de Ayala. Noble peruano, de linaje mestizo entre quechua y yarovilca, asume el Evangelio como instrumento de justicia, y a partir de su estudio minucioso elabora un pequeño tratado que remite al Rey de España. Es un compendio de memorial de agravios, propuesta política profunda, tratamiento de la historia en muchas facetas y urgimiento de soluciones. Poma de Ayala no discute la autoridad del Rey lejano e ignoto, pues ve en él al nuevo Inca que milagrosamente se interpone en la disputa dinástica entre los hermanos Atahualpa y Huáscar. En plena guerra civil por la sucesión estaba el Tahuantinsuyo a la llegada de los españoles y fue lo que precipitó la victoria de Francisco Pizarro.

La Nueva Crónica y Buen Gobierno, que así se llama la obra en cuestión, pretende seguir fielmente al Evangelio trastocando al pueblo mártir de las Escrituras, el judío, en el indígena. Los nuevos egipcios, los españoles, esclavizan, matan, roban, humillan y oprimen a un pueblo que Dios mira a través de la letra sagrada. Es el Rey, con su autoridad suprema, el encargado de hacer que la palabra santa se cumpla, y para eso Guamán Poma le envía un pormenorizado relato de la situación de la colonia. Sabe que el nuevo Inca jamás se va a acercar a éstas sus tierras andinas, pero para eso tiene a buenos clérigos y misioneros que, imbuidos del discurso lascasiano, pueden ser los valedores del mensaje evangélico. La pobreza y la explotación contradicen la palabra del Dios traído por los mismos explotadores; éstos están pecando prácticamente contra ellos mismos y su ceguera debe ser remediada por el Rey. Que se vuelva a los tiempos del Inca, cuya administración permitía que nadie pasara hambre; como tampoco que cundiera entre el pueblo la degeneración moral que le azota por culpa del alcohol. El pillaje y las violaciones, eran lacras que no se permitían en tiempos del Inca y se reprimían con la mayor dureza. El Evangelio condena todo esto como también el ser pobre, el carecer de lo más elemental. La palabra divina no sólo libera al espíritu sino que alivia al hombre del cuerpo.

La obra de García Castellón, profesor de literatura en New Orleans, es un excelente estudio de algo que es más que un curioso, exótico, documento histórico. *La Nueva Corónica...* está en los albores de la cultura tanto literaria como política hispanoamericana, justo en el momento en que está forjándose la nueva realidad.

España y América en sus literaturas. Edición de Mª Ángeles Encinar. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid. 1995.

La profunda intercalación de literaturas entre ambas orillas del Atlántico o a través de los siglos es bosquejada en este estudio que modera Ángeles Encinar. Sería tal vez imposible y ocuparía muchísimos volúmenes el presentar paso a paso lo que en verdad sería dicha intercalación que sugiere el título. No obstante, el simposio celebrado por la Universidad de Saint Louis, es loable, pues trata de ser lo más ecléctico posible, abarcando temáticas no contradictorias pero sí de distinta sensibilidad, dependiendo del momento y de la historia.

Así, el resurgir de una hispanofilia en los escritores del final del siglo XIX, coincidiendo con el desastre del 98, es patente en las obras de autores como Rubén Darío. El nicaragüense es el máximo exponente de esta tendencia

o, mejor, sentimiento, llevado a alturas literarias y a veces políticas. Igual que en otros como los argentinos Manuel Ugarte, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, los ecuatorianos Gonzalo Zaldumbide y Fernando Chávez, el boliviano Alcides Arguedas, los peruanos José Santos Chocano y José de la Riva Agüero, los mexicanos Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes o el colombiano Eduardo Caballero Calderón. Éste último, más cercano a nuestros días, pero todos comprometidos en recuperar una Hispanidad que se les iba de las manos ante el avance del imperialismo anglosajón y la pérdida de valores morales.

En un ángulo no inverso, pero sí teñido de las vicisitudes que influyen de manera distinta, estarían la literatura y el teatro de autores españoles ante el fenómeno de la España posfranquista y en ella, el de la inmigración latinoamericana. Firmas como Sanchis Sinisterra, Albert Boadella, José Luis Gómez, Lluís Pascual, Alberto Miralles, no sólo traen a colación la temática actual, a veces de forma demasiado tangencial, sino que se remontan el pasado conquistador español. De él, en un viaje de ida y vuelta con la actualidad, extraen el material con el que tratan de purgar una supuesta mala conciencia española por los hechos acaecidos hace 500 años. Una especie de autocrítica que ha rendido pingües beneficios, y no sólo teatrales.

Ya en ámbitos del postmodernismo, es toda una pléyade de mujeres la que trae a la literatura temas como el desarraigo y el encuentro teñido de incomprensión entre España y América: son las dificultades de los hispanoamericanos en estas últimas décadas para vivir decentemente y, tal vez, construirse un futuro brillante. Rosa Montero, Soledad Puértolas, Esther Tusquets y Beatriz Poettecher en una novelística brillante, han tocado con manos realistas lacerantes verdades, tangibles con sólo asomarse a la calle.

Otra vez Eros. Cristina Peri Rossi. Editorial Lumen. Barcelona. 1995.

La poética que ya se advierte en las entregas en prosa de Peri Rossi, aparece en este volumen desnuda, desgranada, independiente de las ataduras a que se somete la narración. Es un grito en silencio, de un desgarro tenue pero agudo que llega al espíritu como una pequeña llama de gas, como la cortante pero certera incisión del bisturí. El compromiso con el erotismo se revela de la mano de la denuncia, de la queja existencialista en general, sin poner a nadie ni a nada en el banquillo. Peri Rossi no le echa la culpa a ningún ente concreto de las miserias que azotan al ser humano y, sobre todo, a la mujer y, más aún, a la lesbiana. No es el mismo canto de Safo desde su privilegio de Lesbos, en esa Gracia más que clásica o mítica, ideal. El homosexualismo de hombres y mujeres en la Magna Grecia, era un asunto tan normal como el amor heterosexual, y tal vez hoy lo seguiría siendo si Alejandro hubiera consolidado su Imperio y extendido hacia Occidente. La moral (?) judeocristiana marginó un sentimiento tan humano como los demás.

Peri Rossi trabaja un verso cómodo para el lector, pues si en la mayor parte de un poema los cortos renglones se presentan como si fueran eso, breves agrupaciones de palabras que pudieran estar en prosa, de pronto, mágicamente, estalla el timbre artístico. Borges decía que bastaba sólo un toque poético en una composición para teñirla toda de poesía. Es así como en este libro la magia surge tímida pero gloriosamente de su escondite.

En «Filosofía» Peri Rossi da una de cal y otra de arena, cambiando amablemente cosas como... *Ante la caída internacional del comunismo / el desmoronamiento brusco de tu falda.* Pero en «Final» es contundente y dura al afirmar que... *Ya no hay amores insensatos / sino aburridos acoplamientos programados.* Aunque sutilmente propone en «Distancia justa» que... *En el amor y en el boxeo / todo es cuestión de distancia.*

En general, la poética de Peri Rossi es un tira y afloja armonioso, insinuante y fatal, como tiene que ser toda entrega artística. En otros tiempos, una poetista lesbiana sería una maldita; hoy, gracias a Dios, la podemos bendecir.

Festejo: 80 años de Octavio Paz. Presentación de Víctor Manuel Mendiola. Editorial El Tucán de Virginia. México 1994.

Un excelente regalo de cumpleaños ha querido hacer Víctor Manuel Mendiola a Octavio Paz en esta recopila-

ción de ensayos sobre su obra. Los ochenta años del maestro mexicano son celebrados de manera armoniosa, pues cada rincón de su obra es analizado con rigor científico pero sin abandono de lo afectivo.

Así, en relación estrecha entre la obra de Paz y la de Quevedo y Picasso en *Homenaje y Profanaciones*, Manuel Ulacia trata de la conciliación que ya está implícita en el título. De la misma manera como Picasso profana pero familiariza con la realidad actual *Las Meninas* de Velázquez, hasta distribuirlas en 39 telas, Paz parte de poemas de Quevedo para valorar el mundo, el amor y la muerte desde una perspectiva que podríamos llamar barroco actual. No es una vuelta a movimientos pasados, pero sí la confirmación de que el arte es uno por mucho que pasen los tiempos; que la impronta de una tendencia logra instalarse en la memoria artística de forma indeleble para ser con las demás un todo único, eterno en lo expresivo.

De cómo se forjarían obras como *Las peras del olmo* y *El arco y la lira* da cuenta Anthony Stanton. Pero lo más interesante en esta entrega es la correspondencia que Paz mantuvo con Alfonso Reyes cuando el primero era un joven diplomático en la India y Japón. *El arco y...*, que empezaría en Córcega y donde siente la «nostalgia de lo griego» que se consolidaría en la India, impresiona a Reyes, a la sazón presidente del Colegio de México, quien otorga una subvención para la elaboración del libro. El fenómeno poético es analizado en toda su magnitud: poema y poesía, poema y lenguaje, ritmo y metro, imagen, acentuación, experiencia poética, las relaciones entre la poesía y la sociedad, el teatro, la épica y la religión.

El Paz surrealista, el comprometido con España y su cultura, el analista atento y nada esperpéntico del México prehispánico, el influido por Eliot y, en general, el Paz universal y sabio que aún piensa y sueña, está fielmente retratado en este *Festejo*. Regalo no sólo para el homenajeado.

Cuento chicano del siglo XX. Presentación de Ricardo Aguilar. Ediciones Coayacán. México. 1995.

Un verdadero tesoro de la lengua castellana y de la historia del pasado español, y presente hispanoamericano, lo representa el pueblo chicano. Encerrado principalmente en el estado de Nuevo México, resiste como puede, y también como quiere, al imperable avance de la cultura anglosajona. Muy poco podría exigírsele a una población de estas características desde 1848. Al no ser oficial el idioma, la lucha es verdaderamente heroica y haría palidecer de vergüenza a los que en un país como España dejan perder la suya autóctona buscando culpabilidades pretéritas.

A lo largo de 25 cuentos, una serie de autores desgrana historias que cumplen con todas las reglas de la narración en corto: brevedad y contundencia, tal y como Hemingway decía que debía ser el cuento. Son temas escritos ora en castellano, ora en inglés y los autores son licenciados en filología, tanto hispánica como inglesa. Denotan lo que podríamos llamar problemática del desarraigo crónico, tradicional, casi genético. Por sus líneas transitan personajes que no saben si sentirse «gringos» o mexicanos, procurando encontrar un rincón psicológico donde alojar una chicaneidad productiva. Al no tener una plasmación directa en lo político, pues que se sepa no existe ningún partido o movimiento con representación parlamentaria, lo sociocultural se refleja en la literatura, el teatro y, en bastante medida, en el cine.

Tal es así en un cuento como «El velorio», en el cual los personajes mezclan creencias paganas con el culto católico y marginan a la autoridad establecida, como el cura y las leyes, para refugiarse en lo intuitivo y seráficamente aceptado. El sincretismo entre lo español e indio es perfecto, además de lo anglosajón que viene a modular por fuera la existencia de otra cultura basada en los tres elementos. Rudolfo Anaya es su autor y además de narrador en prosa es dramaturgo y guionista de televisión.

Cuento cercano al realismo mágico garciamarquiano es «El niño que se comió a sí mismo», en la que un niño hace exactamente lo enunciado en el título. Sus heridas no se infectan pues producen un antiséptico que es objeto de estudio de renombrados especialistas. Ronald Francis Arias añade una chusca sorpresa al final: en el sanatorio donde la madre ha internado al hijo autoantropófago, en vista del fenómeno, no le cobran la cuenta.

Fausto Avendaño añade a la antología una narración con profundo acento rulfiano. El desierto, la soledad del espacio sideral y los seres que lo pueblan, como fantasmas de otro mundo, se disfrazan de humanos con su piel, sufrimiento, alegrías, amores, esperanzas. En «El forastero», una mujer, de claro origen mexicano, es obligada a casarse con un hombre mucho mayor. Sus amigas la envidian pues, al vivir al otro lado, lo hará como una reina. Pero el reino es el desierto y el palacio, un rancho como los de ciertas películas de mexicanas. El marido vive para el trabajo del campo y ella para las labores de la casa. Al lado, un vecino viejo que por los menos le cuenta historias divertidas. Un día viene un hombre joven y guapo que la seduce y le ofrece huir con él. Pero cuando se va a producir la fuga, el marido no va a trabajar y la protagonista, en un acceso de rabia, conjura al demonio. El viejo vecino le dice que eso no se hace, pero aprieta y besa a la pasmada mujer que ya parecía haberse olvidado del rato de amor del día anterior. El viejo se lo recuerda y ya no le recrimina por invocar al demonio.

Charles Atlas también muere. Sergio Ramírez. Mondadori. Barcelona. 1995.

Cultivar el mito hasta crecer a su imagen y semejanza es el tema de la narración que da nombre a todo el ejercicio. Ocho cuentos en los que Sergio Ramírez recrea y desparrama un ritmo cálido en el que el costumbrismo como género sería el común denominador. Charles Atlas fue, o es, un héroe de la musculatura en décadas pasadas cuando aún el culturismo no se había puesto de moda. Pero lo más revolucionario de su método —revolución precoz— era que no se necesitaban aparatos gimnásticos y sí una combinación de cuerpo y cerebro. Se llamaba Tensión Dinámica y al cursillo por correspondencia se apunta un joven nicaragüense, cuyo sueño es conocer a Charles Atlas en persona. Lo logra, pero a quien ve no es a un héroe de la cultura física sino a un anciano de más de cien años que muere en su presencia.

En «El centerfielder» está patente la patética realidad de las dictaduras (y algunas pseudodemocracias) latinoamericanas. El padre de un guerrillero es asesinado de la misma manera como imagina que huiría de la prisión utilizando una buena jugada en un partido de béisbol. Es un antiguo jugador y cayó en desgracia por las actividades de su hijo. En un interrogatorio en el que el director de la prisión quiere saber más de lo que existe, se decide la muerte del preso por medio de la tristemente famosa ley de fugas. En el parte del suceso se dirá que escapó mientras jugaba en el patio de la cárcel.

«A Jackie, con nuestro corazón» es el relato y pintura fiel de la llamada «buena sociedad» de Nicaragua. A ella pertenecen las capas privilegiadas y los extranjeros, norteamericanos por supuesto, que han venido como asesores militares o directivos de las diversas multinacionales que saquean el país. La sede social es el «Virginian Country Club» y se prepara un recibimiento a Jackeline Kennedy cuando ya era viuda del presidente y mujer de Onassis. No saben qué inventar hasta que el protagonista del relato tiene la brillante idea de comprar el *Queen Elizabeth* para recibir a la ilustre visitante. Quince pisos, diez piscinas, doce teatros y cines, y demás establecimientos y maravillas de la ciudad flotante, colman la ilusión de la «gente bien» de Managua que se empeña hasta el alma para comprarlo. Se hacen a la mar, más o menos como en la berlanguiana *Bienvenido Mr. Marshall*, con la diferencia de que el yate de la señora Onassis no aparece nunca y el lujoso trasatlántico se queda navegando frente a las costas nicaragüenses de por vida.

Sergio Ramírez conjuga sabiamente la ternura y el humor, el sarcasmo y la verdad desnuda, la pobreza, la arrogancia, el heroísmo, sin concesiones a una hipotética galería que quisiera ver en su literatura al fustigador de opresiones y/o imperialismos. No hay rencor ni ánimo de venganza en sus letras cuando podría haberlos. Sólo se advierte al escritor y acaso, muy agazapado, al político.

Teatro español e iberoamericano en Madrid. 1962-1991. Juan Mollá. Society of Spanish-American Studies. Colorado. Estados Unidos. 1994.

El poeta y ensayista Juan Mollá, colaborador por más de treinta años de la revista *El ciervo*, ofrece una larga

y utilísima serie de escritos sobre el teatro. En cada uno de ellos resalta no sólo el crítico avezado sino el espectador amante de un género que está permanentemente en la UVI. El teatro en España mantiene las constantes vitales, esperando el beso mágico que le saque del coma. No obstante, y de forma milagrosa, se sigue representando en las vetustas tablas y en otras más jóvenes con intermitencias que no son jamás el golpe definitivo y mortal.

Juan Mollá ha sido un fiel de este arte desde siempre y reúne 140 comentarios que abarcan todos los géneros y autores. También, formas de montar obras como las hechas por compañías de prestigio o grupos de teatro experimental y todos tratados con idéntico rasero por la pluma objetiva y didáctica de Mollá. No se empecina en la crítica desmenuzadora de una puesta en escena en concreto, sino que establece toda una relación entre este hecho y otros que son de igual importancia para el interesado en teatro. Como los nexos existentes entre todas las obras del autor, de los elementos que le preocupan y de los temas que pueden subyacer debajo de la representación.

La pléyade de autores va desde los mismísimos clásicos del Siglo de Oro hasta lo más vanguardista, pasando por los clásicos modernos, a saber, García Lorca, Valle Inclán, Mihura. Se plantea, en un estudio al final del volumen, si existen o no autores de teatro en la actualidad. La pregunta es oportunísima, pues debido a la enfermedad crónica del teatro, los autores, o aspirantes a, suelen automarginarse de su trabajo y encontrar acomodo en la adaptación. Prefieren eso que someterse a que sus obras sean modificadas y/o destruidas por los adaptadores, directores de escena, productores y subvencionadores. Juan Mollá da en el clavo de una de las problemáticas de la escena actual, pues se dice mucho sobre la inexistencia de autores teatrales. Haberlos haylos y hasta buenos. Lo que ocurre es que ante la falta de espectadores —clientela— los de la infraestructura de turno prefieren ir a tiro hecho. Poner y reponer lo ya puesto y repuesto no desde hace años, sino siglos.

Miguel Manrique

Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea). Federico Peltzer, Buenos Aires: Botella al Mar, 1994, 153 págs.

Novelista reconocido (recordemos *Tierra de nadie,* 1955, y *La vuelta de la esquina,* 1985), cuentista y narrador psicológico de rara intensidad en el tema amoroso *(El mar que tanto sabe de las piedras,* 1993), Peltzer ha publicado libros de poemas y uno de ensayo. Este volumen toca un tema poco frecuente: la poesía dedicada al examen, análisis, crítica, condena y aprecio, del tema poético mismo. Siempre debe recordarse acerca de este asunto el examen agudísimo y certero que Anderson Imbert realizó de un poema de Darío: «Yo persigo una forma» (en *La originalidad de Rubén Darío).*

En la Introducción, el autor esboza el desarrollo histórico de la poesía lírica y señala que la poesía moderna posee cuatro fundadores: Rimbaud, Baudelaire, Poe y Mallarmé, los cuales apuntaron a impulsar una concepción de la lírica vista no sólo como un género literario sino como «Otra dimensión del lenguaje, del ser, del crear».

Peltzer realiza un análisis —a veces muy acertado— de numerosos poemas de varios autores. En los versos de Borges la poesía y el arte «son reveladores y eternos»; en Girri, a partir de la duda, se entabla una empeñosa búsqueda de la certeza; en Amelia Biagioni, el abandono y la intemperie fundan toda una concepción trágica de la poesía; para J.B. Zalazar poesía es transparencia, una de las razones más altas que puede alcanzar el espíritu humano.

La «palabra poética» es el segundo aspecto que Peltzer estudia en Olga Orozco, donde desemboca en un desengaño; Rodolfo Godino es a la vez dominado por la magia de la palabra, y tiene conciencia de su aspecto engañador; para Roberto Juarroz, la palabra está al servicio del mundo y su función esencial es «crear presencia».

Peltzer comenta después poemas sobre el poeta y los poemas. En María Elena Walsh encuentra «la sensación de que poesía y poeta son una misma cosa»; para Cristina Piña el poeta dirige un combate signado por la pasión y la muerte. García Saraví canta victoriosamente que «la victoria del poema consiste en reflejar el gran fracaso frente a todo lo inalcanzable»; Alejandra Pizar-

nik el poema la lleva a una experiencia metafísica y autodestructiva que la vuelve sombra y fantasma. A Alfredo Veiravé, en cambio, la poesía le permite entrever «la Melodía Esencial»: la poesía es entrevisión de lo divino y lo eterno. Con humildad de certero lector de poesía, Peltzer termina señalando en su conclusión que la paráfrasis nos permite acercarnos a «uno de los posibles significados de la poesía», y uno de los probables resultados de una lectura.

La segunda parte del libro, después de esta medida y justa introducción, está constituida por una extensa antología de poemas de los autores analizados. Peltzer ha sabido reconocer, en cada poema, significados y tonos enriquecedores, y alcanza a leer muchos de ellos con sabia mesura crítica.

Diez Estudios Cambacerianos acompañados de una bio-bibliografía. Claude Cymerman. Publications de l' Université de Rouen, nº 187, 1994. 167 págs.

Para quienes estudiamos la narrativa sudamericana de fines del siglo XIX, Claude Cymerman no necesita presentación: es quien más pasos adelante ha dado en los últimos treinta años en la investigación histórico-crítica sobre Eugenio Cambaceres (1843-1889), fundador, iniciador y adelantado del naturalismo en Hispanoamérica y uno de los pocos novelistas del período sobre el cual la investigación crítica crece año a año en varios continentes.

Encabezada por un elogioso prólogo de Paul Verdevoye, la obra se abre con una exacta biografía del escritor rioplatense, y los siguientes estudios, muchos ya publicados antes por su autor en revistas de muy difícil acceso, y todos corregidos, aumentados y con numerosos datos: «E.C. por él mismo», cinco cartas inéditas que publicadas por Cymerman en una edición casi particular, merecían su reedición porque dan un costado íntimo de este difícil autor; «Cinco claves para cinco personajes», que sitúan políticamente a Cambaceres y a su entorno social y político, aclarando multitud de datos históricos en torno a Carlos D'Amico, Juan C. Gómez, Bernardo de Irigoyen, Bartolomé Mitre y Carlos Tejedor.

«Eugenio Cambaceres, novelista y crítico», que examina el doble aspecto de este autor, consciente de su tarea creadora y crítico de la literatura de su época y de su propia obra, examinada con singular alacridad; «Las imágenes zoomorfas y sexuales en la obra de E. Cambaceres», excelente y aguda investigación que echa inesperada luz sobre todo un aspecto de la obra cambaceriana; «Eugenio Cambaceres y España», que permite tener una clara idea de la visión negativa que este novelista manejaba de la península ibérica. En probablemente el más rico de los estudios, «Imagen clínica e imagen poética: de las láminas de Rorschach a la imaginaria de C.», Cymerman enfoca las reiteradas imágenes cambacerianas como un autorretrato de su autor y como una muestra de su visión del mundo, analizada a partir del conocido test psicológico que permite establecer una clara identidad entre los resultados del test y el examen directo de los textos narrativos a través de las imágenes poéticas. Un camino abierto que podría confirmarse con la biografía de este autor.

El penúltimo trabajo: «La acogida del naturalismo en la Argentina» recoge un rico material erudito e histórico que daría pie para un libro sobre un asunto todavía necesitado de mayores estudios directos. Cymerman apunta una suma de materiales utilísimos para trabajos futuros. Por fin: «Cinco fuentes francesas de *Potpourri* y *Música Sentimental*» investiga las lecturas, referencias y similitudes argumentales entre Paul de Kock, Gautier, Daudet y Dumas, autores que Cambaceres debió leer en su tiempo.

Remata este libro que marca una época en nuestras investigaciones de Cambaceres, una extensa y casi completa bibliografía de más de cien ítems dividida en obras del autor, libros sobre Cambaceres, artículos críticos. Un libro esencial y una investigación rigurosa que abre multitud de perspectivas críticas.

Sin Rumbo. Eugenio Cambaceres. Estudio preliminar y edición crítica de Rita Gnutzmann. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. 1993. 172 pp.

Hace muchos años que los estudiosos de este complejo autor esperábamos que alguien cumpliera el arduo

trabajo de una edición crítica de una de sus obras; por eso este intento merece nuestro más cálido aplauso. La edición está precedida de un amplio estudio que sitúa la ya famosa (y escandalosa) novela de 1885 y destaca su problemática. Gnutzmann describe el país en el que apareció la novela, recoge los materiales conocidos sobre la vida de Cambaceres (acerca de cuya existencia tanto queda por estudiar y revisar), muestra cuáles fueron las relaciones del escritor con los otros integrantes de la llamada generación del 80, y esboza una «Introducción» al naturalismo. La segunda parte del prólogo está dedicada exclusivamente a la novela misma: temática, estructura, personajes, narrador y punto de vista, lenguaje y estilo, y cuatro densas páginas se dedican al naturalismo y la modernidad de *Sin Rumbo*. Finalmente, la catedrática de Bilbao presenta su edición y remata esta parte con una bibliografía.

El estudio preliminar de Gnutzmann posee cualidades muy particulares. Por una parte sintetiza y analiza con ecuanimidad, la crítica anterior a su edición. En ese sentido su estudio es una «puesta al día» bastante bien informada de los estudios previos (aunque faltan en su bibliografía numerosos trabajos —algunos importantes: Angell, Coddou, Catalá, Cromberg, Cymerman, Franciulli, Lichtblau, Pollman, Ramírez, etc.— remito a la extensa lista de artículos y libros mencionados por Cymerman en su reciente volumen, *Diez Estudios Cambacerianos* (1994). Por otra, el prólogo está cargado de una muy específica calidad polémica que debe ser elogiada, porque mientras la estudiosa hace una suma de observaciones —casi siempre acertadas— sobre multitud de asuntos que deberán ser reestudiados con la documentación a mano, discute constantemente todo lo que se ha escrito en torno a esta novela y a la obra cambaceriana. Aquí es bueno señalar que la crítica tiene razón al reexaminar —desde perspectivas distintas y a veces renovadoras— muchos aspectos de la obra de este escritor polémico y tan distinto a la mayoría de los autores de su época. Y, en muchos casos, con un valor elogiable, objeta las ideas recibidas y repetidas con respecto a numerosas facetas de su obra y de las ideas que condicionaron esa obra. Por ejemplo, pone en duda la tan mentada veta naturalista del escritor y reclama un reexamen de su ideología y de la forma en que dicha ideología se expresa en la novela. De cualquier manera, hay en el prólogo observaciones críticas que merecen recordarse. La primera es la que debe rechazarse la creencia —tan común— sobre la homogeneidad de la generación del 80. Es evidente que tanto Wilde como el mismo Cambaceres mostraron un absoluto rechazo —o por lo menos una marcada desconfianza— frente a los posibles aspectos positivos del «progreso» (14); tiene razón Gnutzmann cuando duda de las fechas aceptadas de la biografía del novelista, cosa que la experiencia de los últimos treinta años ha demostrado (11 y 13); lo mismo —y aquí coincidimos otra vez con esta excelente crítica— merecería un largo y detallado estudio ver cómo, qué y cuándo acepta Cambaceres las ideas, los modelos y la retórica naturalistas, y cuáles rechaza (18-20 y otros lugares, en los que propone nuevas investigaciones sobre el asunto, tan poco analizado a fondo).

Todos estos aciertos y otros muchos que hacen de la Introducción un buen instrumento crítico, no nos impiden, sin embargo, considerar muy discutible una afirmación como ésta: «habrá que reconocer en Andrés un precursor del hombre atormentado arltiano» (26 y 32, referido al lenguaje), que apunta a establecer una relación difícilmente probable. Las diferencias de época, personalidad, nivel social, actitud ante el mundo, hacen aventurada la identificación de dos autores absolutamente heterogéneos y hasta opuestos.

El otro aspecto que debe destacarse es el del texto elegido. La editora indica al final de su estudio: «Esta edición toma como base la última publicada en vida del autor por la editorial Félix Lajouane. Y aquí comienza el problema: ¿se trata de la tercera o de la cuarta edición de la novela por parte de la misma editorial? He podido encontrar la primera, segunda y cuarta edición, pero ha sido imposible hallar la tercera...», (38). La edición se ajusta —siempre según la editora— a la cuarta de 1885, la última aparecida en vida del autor, y la crítica promete que editará en una revista especializada un examen textual de las diferencias entre las mismas. El texto lleva unas pocas notas explicativas que aclaran solamente aquellos términos que difieren del español peninsular.

Tal vez razones editoriales (el volumen habría alcanzado un número dilatado de páginas) ha llevado a pos-

tergar las notas textuales, que habrían permitido ver cuál fueron las correcciones y cambios que el autor hizo en las diferentes ediciones (si es que esto ocurrió, cosa sobre la cual lo ignoro todo...). Pero una edición crítica —como esta se autodenomina— debe poner ante el lector los materiales que justifican y explican los cambios entre las ediciones anteriores y que permiten ver cómo se ha llegado al texto publicado. De cualquier manera, esta versión de *Sin Rumbo* da un paso adelante en un campo en el cual resta mucho por hacer. Y por ello merece nuestros elogios más sinceros.

Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina. Desde 1801 hasta 1854, Paul Verdevoye, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994, 541 págs.

Esta es la tesis de grado de su autor, catedrático de la Sorbona y conocido investigador y crítico tanto de la literatura hispanoamericana como de aspectos de la lexicología y la narrativa continental (recordemos sus estudios sobre la novela hispanoamericana, su *Diccionario Francés-Español,* y su *Diccionario del Español Argentino,* entre otras. obras escritas en colaboración). Se trata de una muy valiosa suma de textos costumbristas colectados en la prensa argentina del período señalado, a los cuales su autor ha ordenado y prologado con numerosas observaciones valiosísimas que hacen de este grueso volumen un inestimable venero para investigaciones futuras.

La obra se abre con una eficaz y medida definición de qué ha sido el *costumbrismo* y sus direcciones y épocas. El autor ha leído todo, tanto lo aparecido en España (desde Mesonero Romanos hasta Montesinos, Correa Calderón, etc. etc.), como lo escrito en América sobre este asunto vasto y complejo. En numerosos pasajes de la obra se dan pasos sustanciales en la iluminación de temas siempre importantes: estudio de la influencia y presencia de Larra en el Río de la Plata, págs. 13-18, otros costumbristas anteriores, y hasta llegar a demostrar la existencia de un autor que durante el período 1834-37 publicó abundantemente en Chile y Argentina utilizando el pseudónimo Fígaro, que nada tenía que ver con el autor español, págs. 20 y ssgs. Además de la presencia española, Verdevoye señala la influencia de los ingleses Addison y Steele (estudiados ya en 1983 por G. Marún, en *Orígenes del costumbrismo ético-social).* Para que se tenga una idea de la multitud de cosas nuevas que trae este libro, baste indicar que el autor prueba que la oposición *civilización/barbarie,* que Sarmiento hará famosa en el *Facundo* de 1845, ya es una constante de la prensa de los años 1820..., págs. 458-460. Y lo mismo con el feminismo, la insistencia en tratar una temática nacional, la crítica a costumbres hispánicas como el toreo, la aceptación y empleo de las ideas galicadas, el lenguaje rioplatense y sus características más destacadas, el rechazo de la intolerancia religiosa, etc.

Lo más valioso de este libro lleno de informaciones utilísimas para quienes se interesen en las costumbres, valores, tendencias, ideologías e influencias que sufrió el Río de la Plata en la primera mitad del siglo XIX, es que el estudioso francés ha ordenado una enorme suma de textos periodísticos por temas, lo que será ayuda inestimable para investigadores futuros. Así se incluyen y ordenan textos sobre: Curiosidad por las costumbres extranjeras, Función y utilidad de los periódicos, Educación, Libertad, moral y civismo, Teatro y educación, Caracteres (uno de los más interesantes y entretenidos), Revista social argentina (crítica a los habitantes, fiestas, modas, costumbres de la época), Religión y sociedad, Condición de la mujer.

Imposible aquí detenerse en ninguno de estos extensos apartadfos (el de lo social abarca más de 150 páginas), pero señalemos que este rico y erudito volumen será en el futuro uno de los pocos estudios detenidos del costumbrismo en una zona de la América Hispánica.

Debe señalarse además, como muestra de la mesurada mirada crítica de su autor, que Verdevoye, en contra de cierta superficial condena de todo lo español y una exagerada valoración de toda actitud antitradicional como solamente americanista, pone las cosas en su lugar e indica que muchas de estas críticas a las costumbres repetían observaciones hechas por escritores peninsulares: «En muchos casos... no es posible distinguir si el autor de tal o cual artículo es americano o español... algunos asuntos tratados en la prensa argentina... ya fueron expuestos por ensayistas peninsulares del siglo XVIII», p. 455.

Los que hemos realizado investigaciones en periódicos hispanoamericanos de la época indicada, conocemos muy bien las enormes dificultades e incomodidades que implica atreverse a hacer un estudio sistemático de cientos de estos olvidados testimonios (muchos ya casi en estado de completa destrucción, como indica el estudioso), así como las restricciones horarias, físicas y hasta de censura, que impiden su consulta en muchas partes... Por todo ello es elogiable esta obra llena de datos e iluminada cada tanto con el encuentro erudito de textos y documentos que amplían nuestros conocimientos sobre áreas todavía desconocidas de ese enorme campo de estudios que es Hispanoamérica.

Rodolfo A. Borello

Sucesos argentinos. Vicente Battista. Planeta. Buenos Aires, 1995, 237 páginas.

De tanto caminar, desde sus albores, sobre el filo que separa (que une) la ficción y la historia, la narrativa argentina ha creado casi un subgénero: el de la novela híbrida, extenso acopio de materiales donde es muy difícil (cuando no inútil) distinguir los hechos reales de los supuestos. Allí están *Santa Evita,* y antes *La ciudad ausente,* y antes Rivera, Orgambide, Costantini, Viñas, para, retrocediendo, llegar hasta *Facundo* y *El matadero.*

Ahora, esa rica y variada tradición da «otra vuelta de tuerca» con este ejercicio, en los límites del falso policial político, de Vicente Battista. Y la alusión al relato de Henry James no es gratuita: como en él, en esta novela no sabemos al final qué realidad se nos ha contado, en qué infierno estuvimos inmersos, cuáles fueron sus bordes. Pero nos queda una gran certeza: la de haber vivido, palpado, gustado, la hechura de una poderosa narración.

Un argentino que desde hace muchos años vive en España, y que se dedica a la intermediación en negocios oscuros, es contratado por una empresa ibérica para una misión en nuestro país, en pleno período de la dictadura militar. Debe obtener para los españoles el contrato de construcción de las célebres autopistas que se impusieron en la época.

Su retorno a la Argentina le permite observar y vivir la violencia de entonces, la persecución, el miedo, los sueños y los delirios revolucionarios, los desmanes represivos, la capa de plomo que pesa por esos años sobre nuestra sociedad. Él, sin indiferencia aunque sin titubeos, prosigue consecuentemente su tarea: teje y desteje alianzas con grupos empresariales y militares, afina proyectos, consulta a sus mandantes y a sus socios locales. Éstos saben que el protagonista en cuestión se envuelve en un romance con una muchacha muy comprometida con la guerrilla, pero dejan hacer. A la postre, será una carta más que manejarán cuando llegue el momento de efectuar las verdaderas cuentas.

El «delegado» se tienta pero no se complica: cuando algunos de sus próximos caen asesinados, advierte que la cautela es necesaria, que está en una selva de monstruos y que, si su lucidez no lo rescata, difícilmente escapará de esta trampa. Sin embargo, la trama concluye de modos inesperados para una lectura previsible y corriente.

La intriga de *S. A.* (como por casualidad, las siglas del título coinciden con las de un código de comercio) se construye sobre un fondo de espanto, y los avatares del cínico protagonista (a quien ya habíamos descubierto en la novela anterior de Battista: *Siroco)* parecen encajar plenamente en la atmósfera de heladas transacciones hechas en medio de las atrocidades.

La prosa no es menos seca y cortante que un bisturí, y la escritura organiza, sin caídas ni languideces, esta historia de los 70 cuya perfecta ubicación cronológica y argentina no la priva de aludir en nuestra conciencia a dimensiones témporo-espaciales mucho más vastas.

Este «delegado» que no tiene voluntad propia ni nombre propio, este anónimo representante de intereses no menos anónimos, fríos y despiadados, es una suerte de héroe postmoderno, sin programa, sin escrúpulos, sin ilusiones. Cuando al cabo se va, lo hace como había venido: casi sin saber para qué.

Pero, justamente, la maestría del relato reside allí: «un personaje que finge vivir» (como quería Macedonio Fernández) cumple impecablemente su papel, y no es más

que eso. Este protagonista permite que atraviesen por su pura función los hilos de tramas diversas con las que se teje la historia que al cabo leemos. Un texto que revela, con los atributos de la literatura, parcelas de nuestro pasado que ningún otro discurso podría abarcar.

Mario Goloboff

Algo oscuro en tu caída. Diego Kovadloff. Grupo Editor Latinoamericano. 1995, 52 páginas.

Algo oscuro en tu caída es el primer libro (por añadidura, de poesía) de Diego Kovadloff (argentino, nacido en 1968 y residente en Londres); el contenido desmiente todo lo que supone —y resulta disculpable, por ser supuesto— un acto inaugural: torpezas, vacilaciones, el eco del eco de otras voces. Hay algunos tópicos a lo largo del volumen cuya reiteración los torna obsesivos, pero bien vale la pena registrarlos en una primera aproximación crítica.

«¿Dónde están los ángeles del cuadro?» privilegia el fragmento (o, para decirlo de otra manera, la erguida autonomía y limpieza de la línea: pintura o poesía, trazo cromático o palabra acuñada) frente a la totalidad; hay aquí, además de una elección, un gesto estético, un postulado, la fundación de la inefabilidad (¿qué escritor genuino no funda la inefabilidad cada vez que escribe?). «Sombra de Fulvia» es un poema íntimamente ligado a «¿Dónde están los ángeles...?»: «Sólo son aquellos momentos: los que cortan»: nuevamente, pues, se verifica el corte (segar la hierba hasta que quede una brizna), la mirada de sesgo (por temor a que el fulgor enceguezca, por amor a la parte frente al todo).

Pero Kovadloff no privilegia el jirón, el retazo, el rescoldo que sobrevive a la destrucción, sino algo más sutil y, sin duda, más difícil de plasmar: la totalidad encerrada en una esquirla de percepción.

En este sentido, no resulta causal que un poema se titule «Bordes» y otro «Tangentes» sobre esos delgados desfiladeros hace equilibrio el discurso de este libro. En «Tangentes» se nos estigmatiza «hundidos en lo posible»: contra ese posibilismo se alza la palabra poética; contra esa inercia de la costumbre, el estallido lírico.

En «Diurno» se propone uno de los interrogantes más fecundos del libro: «¿Habrá palabra posible para un día como éste?» Retoma el tema de la inefabilidad, pero esta vez expuesto en toda su angustia, en toda su dramaticidad. Resulta evidente que no hay palabra posible «para un día como éste», pero no es menos obvio que no sólo se escribe contra el posibilismo sino a favor de la imposibilidad: se busca la palabra porque no hay palabra posible, la lacaniana naturaleza de la letra estriba en buscarla porque no se halla; Diego Kovadloff parece haber comprendido con hondura esta paradoja que trasciende el oxímoron.

«Túnel», uno de los mejores poemas del conjunto, atraviesa el plano chato de la pantalla del televisor y se propone como el restante cuerpo que la imagen hurta, se implica desde la singularidad en una muerte numerosa. En «Amanecer» se afirma: «Nada sabe más allá de su nombre», constatación insoslayable ya que precipita en la ignorancia primordial del poeta, *conditio sine qua non* para que se entregue a su tarea más alta: re-nombrar el mundo; ese es el gravoso destino que comienza a asumir la palabra de Diego Kovadloff.

«Hora del fuego» es el último poema de un libro que comienza con la interrogación individual y la pregunta por la identidad («Cotidiano») y se cierra con una exhortación dolorosa y colectiva, y una ratificación plural.

Osvaldo Gallone

Nueva Crónica y Buen Gobierno, Felipe Guamán Poma de Ayala. 3 tomos. Ed. y pról. de Franklin Pease G.Y. Vocabulario y traducciones por Jan Szemínski. F.C.E., México, 1993, 943 pp. (t. I-II) y 290 pp. (t. III).

Clásica entre las clásicas de los estudios peruanísticos, esta obra de alrededor del 1600 suele citarse por el manuscrito en su edición facsimilar de 1936. Sin

embargo, son indiscutibles las ventajas de una transcripción parcialmente modernizada como la presente, y además ésta no puede temer más competencia seria que la de la valiosa edición publicada por John Murra y Rolena Adorno (1980, revisada en 1987); las otras ediciones anteriores más o menos comparables son la del mismo Pease para la Biblioteca Ayacucho (1980) y la antigua del polaco-boliviano Posnanski (1944).

Como es de suponer en este tipo de obras, las reflexiones que han precedido la publicación se decantan en el profundo estudio introductorio, que Pease, modestamente, llama «prólogo». Pero la mayor novedad del libro es el tomo III, de Szemínski, que consta de las siguientes partes: una introducción de 6 págs. sobre los idiomas de Guamán Poma, 145 págs. de vocabulario de Guamán Poma en orden alfabético (con bibliografía y referencias completas a los lugares de aparición de cada vocablo en dicha obra), y 105 págs. de «textos andinos» (pasajes en los cuales Guamán Poma no emplea palabras aisladas en lenguas indígenas sino textos de extensión variable) con transcripción fonémica moderna y traducción castellana; finalmente, un índice de nombres propios castellanos y otro de topónimos y etnónimos ídem, siempre con indicación de los pasajes correspondientes.

Único defecto que encuentro en esta edición son los escasos e inevitables errores de lenguaje, generalmente de imprenta; indico los principales que trae la transcripción: 1) En «la mujer emperada» (125 del ms., línea 4 de esta ed., transcripción fiel del ms.) se pone entre paréntesis un signo de interrogación después del adjetivo, por no haberlo entendido; la solución está en la «rr» con que Guamán Poma escribe «emperrado» en otro texto (143: 8) cuyo significado es evidentemente idéntico al anterior, ya que en ambos casos se trata de personas «avarientas». 2) Se escribe «mándanos» (192: 22) por «mandamos». 3) Sobra el «yuyas carmi» (298).

Otros del t. III, igualmente ínfimos: 1) En «sora» falta la referencia a la «chicha de sora» de 1158 (idéntica a la «sura asua» de 18). 2) Sería bueno mejorar el castellano de las siguientes frases: «nos adornemos» (314, 1: por «adornémonos»); «Lo he pedido al Rey para que yo encuentre buena plata» (712, 1: «para encontrar...»); «os enterraré vivientes» (712, 2; 721, 2: casi perfecto en el «os enterraré vivo» del mismo Guamán Poma en 713: 7); «los con la nariz hendida» (781, por «los de nariz hendida»); «Piensa: ¿Cómo Dios murió a causa de los pecadores?» (936, por «piensa en cómo...»); «llevar adentro maíz y papas» (1150, por «llevar/entrar/guardar maíz»); «tierras destinadas para mantener a los pobres» (1162, 2: «destinadas a mantener» o «al mantenimiento de»). Por lo demás, no queda más que reiterar el alto valor de la edición, tanto en su transcripción como en el ingente trabajo lingüístico.

El agua en el México antiguo, Mónica Chávez. Salvat, México, 1994, 120 pp.

La autora ha tenido la elogiable idea de pasar revista a las antiguas culturas mexicanas (olmecas, mayas, zapotecas, aztecas, purépechas, pimas, pápagos y mareños) concentrándose en el tema de la importancia y uso que haya tenido el agua en cada caso y en todas sus formas, desde los rituales hasta la pesca. El lenguaje, muy lírico a veces, tiene un estilo accesible a todo tipo de lectores; lo mismo dígase del discreto uso de bibliografía, que sin embargo es siempre de la mejor obtenible en mesoamericanística. Sobre el lenguaje podría mencionarse asimismo el abuso del adjetivo «mágico» en una media docena de pasajes, por ej. al hablar de la «mágica estirpe» de los mayas (p. 34) y al llamar al Perú «la tierra mágica de los incas» (p. 114).

El tratamiento del tema como tal es inobjetable; la densidad irregular se debe a la diferente cantidad y calidad de fuentes disponibles sobre las culturas mencionadas. Las cuales, por otra parte, no son estudiadas solamente en sus formas arqueológicas sino también en sus prolongaciones de interés etnográfico. Pero no sólo las fuentes difieren de un caso a otro, sino que lo mismo hay que decir de la importancia del agua como tal, mayor en Tenochtitlán (por su propia estructura geográfica) que entre los zapotecas, y mayor entre los mayas de las tierras bajas (tan necesitados del agua de las fuentes subterráneas) que entre los de las tierras altas.

Digamos, para concluir, que la presentación de la obra es impecable, hasta lujosa, y cuenta con numerosas ilustraciones preponderantemente fotográficas que,

además de aumentar la belleza del volumen, movilizan muy efectivamente la imaginación del lector que aún no conozca las bellísimas regiones allí descritas.

Agustín Seguí

Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación, Yolanda Moreno Rivas, UNAM, México, 1995, 255 pp.

El nacionalismo musical mexicano suele datarse a partir de 1921, o sea que corre paralelo a la formación de un arte revolucionario, cuya evidencia mayor es la pintura de los muralistas. Normalmente, se lo reduce a la adaptación o sublimación que los compositores hacen del material folclórico.

La autora de este ensayo propone una revisión de conceptos, señalando que la crítica se ha quedado anclada en las conclusiones del historiador Otto Mayer Serra en los años cuarenta. Para Moreno Rivas, el nacionalismo es el resultado de un proceso de siglos que conduce a la elaboración de un lenguaje musical mexicano, en el cual lo folclórico tiene un papel mínimo o anecdótico.

Para probar su tesis, recorre la obra de los músicos coloniales, los románticos, y señeras personalidades del siglo XX, como Manuel Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y un conjunto de epígonos y alumnos. Así muestra cómo los compositores mexicanos se incorporan a la modernidad musical de distinto cuño, desde Strawinsky hasta Hindemith, logrando en ese contexto universal una voz propia y un espacio para el desarrollo de sus personalidades, lo cual, en cierto modo, desdice el dogma nacionalista del arte mexicano como un universo cerrado y endogámico. No se trata, pues, de revivir las sepultadas culturas prehispánicas en un acto de mágica negación de la historia, sino, al contrario, de incorporarlas a la historia misma.

El material examinado es tanto de pasajes musicales concretos como de literatura producida, en plan teórico, por los músicos mismos, y la polémica consiguiente con las corrientes populistas consabidas. Ensayos como el presente son bien hallados porque disipan prejuicios y esa mala equivalencia inerte de la tradición viva, que es la costumbre.

La composición en México en el siglo XX, Yolanda Moreno Rivas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 237 pp.

Historiar el presente es tarea difícil y, en cierta manera, imposible. No sabemos dónde acaban los períodos, qué metas se alcanzan y cuál el sentido que la historia descifra y, a la vez, produce. Por eso, la tarea de Moreno Rivas apunta, con inteligencia, a ordenar documentos (arduos documentos musicales, a veces carentes de fijeza y de fecha), a recoger entrevistas con compositores, establecer cronologías y detallar currícula, de modo que el curioso actual y el historiador futuro tengan puntos de apoyo lo más firmes posibles.

Para situar el desarrollo de la música mexicana, la autora se vale de los contextos históricos y, en especial, de las parábolas estéticas de nuestro siglo. Desdeña cualquier idea acerca de progreso y transcurso lineal en la música, y resitúa todo cambio como reformulación de la modernidad, entendida como renovación de lenguajes. Estos lenguajes se valen de innovaciones técnicas, que pueden ser novedades radicales, como en el caso de las vanguardias, revisiones de técnicas consabidas o rescate de técnicas perdidas en el olvido.

La modernidad, como quiere Octavio Paz —algunas de cuyas categorías sirven de apoyo a Moreno Rivas— propone su actualización frente a lo tradicional e instaura sus propias tradiciones. A veces se vuelve académica y otras, se disuelve en el frenesí de la moda. El rastreo documental, que incluye un generoso material gráfico, va unido, en este libro, a la clara agudeza de los conceptos y a la fluida exposición, lo cual revela que la investigadora ha sido partícipe de la historia narrada y una atenta escucha del discurso sonoro de los mexicanos en nuestro siglo.

Poe. Edgar Allan Poe, poeta americano. Georges Walter, traducción de Alberto Clavería, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995, 580 pp.

Se conocen unas cincuenta biografías de Poe. Walter, buen sabedor del dato, ha decidido hacer una *enquete,* que así se subtitula este libro en su original francés. Hace una encuesta en busca de Poe, convocando a las numerosas voces que interpelan a su fantasma y a las que interpelaron a su persona. A pesar de la longitud del libro y de la acumulación de documentos, la fluidez de la narración, la alternancia de tiempos (el cuento empieza con la muerte enigmática del escritor y está mechado de escenas presentes, en que Walter recorre lugares poeianos y sus propios territorios mentales) hacen de la lectura algo movido y placentero, como no lo fue la vida de Poe, inmovilizado por su relación con la muerte y atenaceado por dolores mentales y físicos incesantes.

Walter, además, intenta despejar algunas leyendas francesas sobre el poeta americano. Su especial fobia se dirige contra Marie Bonaparte y su dura lectura freudiana, pero también contra la fábula del escritor maldito, mártir laico y apóstol de la religión del arte en medio de una sociedad fenicia, erigida por la admiración ilustre de Baudelaire y Mallarmé. En efecto, éstos universalizaron a Poe desde París, pero con un empeño por desamericanizarlo que lo cubrió con la propia fantasía malditista de los escritores franceses.

Más bien, Walter suscribe la versión Valéry del poeta-filósofo de *Eureka,* aficionado al pitagorismo, a Plotino y a la herencia neoplatónica que desagua en el simbolismo. Valéry, enterado en ciencias físicas y matemáticas, hace justicia a las anticipaciones de Poe, tomadas a broma por los duros positivistas de su tiempo.

El Poe de Walter tiene poco de maldito. Es alcohólico, pero no a tiempo completo; toma láudano, pero no se droga; vive pobremente porque resulta incapaz de ganarse la vida y prefiere deambular por casas ajenas y ejercer de huérfano menesteroso. Su literatura es un ejemplo de sobriedad, en todos los sentidos de la palabra: contracción del lenguaje y lucidez expresiva y constructiva. Hasta su relación con la muerte es la de un lúcido suicida, que se sabe superviviente mientras la escritura sea capaz de alejar el momento final. Poe no fue un incomprendido ni un perseguido. Se lo reconoció tempranamente como el más importante escritor americano de su tiempo y alcanzó a conocer su fama europea. Sus lecturas contaban con el apoyo de la buena sociedad y sus libros se reseñaban y vendían en la misma medida en que los escritos por otros grandes nombres de su país. Fue polémico y querulante, pero también lo fueron los escritores norteamericanos de la época. Se enfrentó con el puritanismo y la calumnia, pero no como un *outsider,* sino como un caballero del sur, aristocrático, antipolítico, y, por ello, escasamente democrático y nada progresista.

Hijo de un actor alcohólico y de una actriz tuberculosa, huérfano recogido por un matrimonio que gastó grandes sumas en su educación pero no lo quiso, Poe halló en su tía María Cremm a una madre sustituta, y en su prima Virginia, a la esposa-niña (y tal vez virgen) que lo fascinaba como sustituta de una hermanita subnormal, perpetua nena. Rechazó a su familia adoptiva porque ésta pretendía obligarlo a madurar, hacerlo militar u hombre de negocios. Él prefirió conservar la infancia creadora de países de Jauja y reinos del terror, y fue siempre un niño pedigüeño, desastrado y encantador. A ello hay que agregar el detalle de su inmenso talento y de su capacidad fabuladora, que lo llevó a concebir el universo como el poema de Dios, creación desde la nada y vocada a la nada: destinada, por hacer un gálico juego, ya que estamos cerca de Francia.

Walter tiene la virtud de despejar la atmósfera en torno a Poe, dejándonos a solas con el personaje y con una obra que, examinada con minucia y agudeza, dibuja el retrato imaginario del escritor y se desprende de él, como el universo se desprende de Dios: como un poema cósmico.

Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges, José M. Cuesta Abad, Gredos, Madrid, 1995, 270 pp.

Borges, entre sus varias paradojas, ilustró la de ser un hombre desdeñoso del presente y alérgico a la novedad, a la vez que un innovador que propuso un ejercicio de

originalidad a partir de la repetición, el apócrifo y la glosa, puntual o falsa. De todo este corpus de intuiciones premodernas que conducen a la postmodernidad, Cuesta extrae algunas categorías que acreditan la actualidad de este escritor fugitivo de toda actualidad.

El lenguaje, según propone Borges, es una sustancia llena de huecos e intersticios, por los que unos textos se conectan con otros, proponiendo una suerte de universo de discursos, fragmentario y total, a la vez. Por ello, no caben fronteras de género y así es como Borges hace de la metafísica una provincia de la literatura fantástica, de Dios un mito poético y de todo saber, un consuelo contra la ignorancia fundamental y final del hombre, un apasionado entretenimiento para nihilistas. Todo escrito es bello o feo, fascinante o hastioso, ya que nunca es verdadero o falso. De ahí el predominio de la literatura como búsqueda de eficacias verbales, sobre cualquier otra deuda del lenguaje con el mundo exterior.

Cuesta recorre a Borges como un escritor ya muy leído, quedándose en detalles poco frecuentados, a los que aplica un instrumento cognoscitivo entrenado y erudito. Sabe que, borgeanamente, tampoco hay un Borges definitivo y verdadero. Por ello, siempre cabe continuar el inventario del universo que aparece en el Aleph y que incluye al Aleph y al universo.

Conversaciones sobre Borges, Carlos Cañeque, Destino, Barcelona, 1995, 394 pp.

Borges hizo de la conversación desgrabada, un género tardío, brilloso y equívoco. Él, que tanto defendió la autonomía de lo escrito, no pudo sustraerse a la devoración incorregible de los informadores. A veces, lo interrogaban con esmero. Otras, se valían de su ilustre y ciega sombra para aparecer en público.

Cañeque ha hecho una glosa de aquella coloquialidad borgiana, reuniendo a algunos especialistas (Emir Rodríguez Monegal, Jaime Alazraki, Ion Agheana), a un par de lectores apasionados (Fernando Savater, Guido Castillo), a un obseso (Harold Bloom) y a una viuda (María Kodama).

El resultado es una miscelánea oral sobre uno de los escritores más «escritos» de nuestra lengua. Los diálogos más extensos (con Agheana y Castillo) valen por unos ensayos monográficos a dos voces y así se los presenta. Experiencias personales de lectura aparecen en lo que Savater cuenta acerca de su *desiderátum* de escritor adulto: Borges. Kodama aporta datos interesantes sobre la cotidianeidad del escritor y su método de escritura en tiempos de ceguera. Bloom habla de sí mismo y de cuánto le importa ser judío y hallar judaísmo doquiera pose su mirada. Alazraki repasa, al compás de exámenes sucesivos de la obra borgiana, las vicisitudes de la crítica contemporánea. Monegal reordena los clásicos tópicos borgianos (ficción y realidad, identidad y heroísmo, especularidad, alcance y pureza de la palabra, etc.) a la luz de sus propios estudios.

Borges nos propuso una tarea incesante, imposible e impostergable: enunciar el universo. Estas voces que siguen completando el infinito elenco universal, acreditan que sus insinuaciones ganan validez con los años.

José Martí/el alma alerta, Ángel Esteban, Comares, Granada, 1995, 255 pp.

El modernismo, Martí, las lecturas comparadas o comparatistas (con Juan Ramón, con Unamuno, etc.) son temas muy trabajados por la crítica. De tal modo, al abordarlos por enésima vez, el autor se hace cargo del estado de la cuestión y aporta sus elementos de novedad, discordia o matización. Para ello se vale de una bibliografía extensa y cuidadosa, donde se advierte la importancia de Martí en el panorama de la renovación literaria y lingüística que se produce en nuestras literaturas y nuestra lengua durante el último cuarto del siglo XIX, a contar desde figuras americanas como Nájera, Casal, Martí y el insoslayable y señero Rubén Darío.

Martí dejó una obra extensa, una vida breve, una relación contradictoria con la cultura española, un intento de situación política, una trayectoria de mártir cristiano, una muerte discutida y con detalles sórdidos, un culto a la palabra eterna que sobrevuela el tiempo y, a la vez, un trabajo de cronista apegado al hecho cotidiano y a la historia que pasa y no vuelve. Este complejo de herencias obliga a desbrozar diversas materias y variados asuntos al entrar en el corpus martiano.

El modernismo y su aspecto religioso, la resituación del movimiento en los críticos posteriores, la literatura educativa, el compromiso político y las letras, los matices sacrificiales en la narrativa de Martí, son algunos de los intereses que han guiado a Esteban en sus recorridos por el universo del escritor cubano. Una bibliografía extensa y razonada completa la reunión de estas lecturas.

Baniano, Leopoldo Castilla, Verbum, Madrid, 1995, 97 pp.

En su ya larga carrera de poeta, con casi treinta años de publicaciones, Leopoldo Castilla (Salta, Argentina, 1947) ha construido un personaje que va diciendo sus poemas y que lo va diciendo, eso que con pedantería cancilleresca suele llamarse hablante lírico. Este personaje es un viajero sin origen y sin meta, que evita las complacencias de la melancolía y el exilio,y cuyo lugar en el mundo es el presente como desaparición.

Tal espectáculo, repetido pero variado, se va desplegando por el mundo y recoge la variedad matérica de las cosas y las gentes, los climas, las atmósferas, lo húmedo y lo seco, lo caliente y lo frío, lo duro y lo blando de la aparición y desaparición de todo. Al poeta le queda la sospecha, inconfirmada por su incredulidad, de que en el lenguaje, que vuelve y permanece, hay algo sagrado. *¿Hay un sitio / donde se unan lo sagrado y el cuerpo / que no sea en el asombro / de ir desapareciendo?*

Aparentemente, este libro cuenta un recorrido por el Sudeste del Asia y por la India. Animales y plantas sorprendentes, hombres y mujeres similares a otros hombres y otras mujeres, templos donde se adora a divinidades inacreditables, sirven de fondo a esa palpitación mortífera y gozosa del mundo que se deshace y se recompone a cada instante, como la materia orgánica muerta en clima caluroso. El lenguaje con que el poeta va desgranando su estupor ante el pasaje de todo por el tiempo, es muy concentrado y paradójico, pero apenas conceptual. La diversidad de las cosas quiere encontrar un equivalente de diversidad en las palabras, en el léxico y en las imágenes que movilizan los poemas, sobre todo.

Argentino de origen, afincado en España en los últimos veinte años, Castilla va más allá del destierro, hacia el arraigo contradictorio en el gran exilio de la vida, y encarga de tan sostenida y confidencial tarea, a la poesía.

Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995), Juan Gustavo Cobo Borda, TM Ediciones, Bogotá, 1995, 315 pp.

Poesía y violencia son dos realidades colombianas que no acaban de asumirse en Colombia, sostiene Cobo Borda al reeditar esta antología portátil. Quizá por ello se conozca poco la producción poética del país en el exterior y tampoco se vean claras las tramas que llevan a la convivencia violenta de los colombianos.

Para reparar estos claros, Cobo examina la trayectoria de esta especialidad desde el premodernismo de Asunción Silva hasta la década de 1970, pasando por Valencia, Barba-Jacob, Greiff, Carranza, la revista *Mito* y el nadaísmo, entre otros nombres y tendencias. Para portátil, muy bien surtido el panorama.

Manuel Puig, del pop a la extrañeza, Roxana Páez, Almagesto, Buenos Aires, 1995, 171 pp.

La obra de Puig se encuadró fácilmente en la recuperación *camp* de los años sesenta: un escritor cita el mal gusto entre comillas, conoce las claves de la cursilería que sus personajes practican e ignoran. Por debajo de esta complacencia nostálgica por el *Kitsch* del pasado, que se torna canónico y museal, hay en Puig una investigación poética del inconsciente, a través del significante fálico que reescriben el habla cotidiana, el cine y el folletín radial.

Esta doble vertiente inquieta las investigaciones de Páez, que llegan a los testimonios personales del escritor, pues la autora entiende que el fenómeno Puig no puede prescindir del personaje extralibresco que se identifica como Manuel Puig. Hasta hay quien lo convierte en divinidad o, al menos, héroe de la literatura argentina, que escora el equilibrio Borges-Arlt en favor de este último.

Por su acopio razonado de información, su minucia en la lectura y la precisión de sus códigos, este ensayo enriquece la mejor línea de la crítica puiguiana.

Poetas cubanos actuales, selección, prólogo y notas de Daniuska González, Los Teques (Venezuela), 1995, 136 pp.

Con el objeto de dar a conocer un panorama veloz de la poesía cubana de nuestro siglo, la autora antologa a una respetable cantidad de autores (unos sesenta) que van desde el tardío eco modernista de Dulce María Loynaz hasta las promociones actuales, pasando por la estela dejada en la Cuba poética por el grupo de *Orígenes*.

La brevedad de la antología no impide contar con variadas expresiones, no sólo en el tiempo considerado, sino dentro de cada autor en particular. Completa el volumen una noticia biobliográfica de los poetas incluidos.

El debate político. Modernidad, poder y disidencia en «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos, Adriana J. Bergero, Peter Lang, New York, 1994, 285 pp.

La difícil y compleja textura de *Yo el Supremo* permite distintos desbroces (digamos deconstrucciones para no ser sospechados de inactuales) apetitosos para cualquier analista: datos históricos y ficción, prosa cancilleresca y tradición oral, identificación del narrador o los narardores, posible encuadramiento en el género novelesco o en un género propio, aparte de exámenes temáticos como el erotismo y la muerte, la episódica sexualidad del personaje más o menos protagónico, las estrategias de la parodia, la constante crítica de lo verosímil, las relaciones novela/historia.

Esta ancha panoplia de sugerencias es examinada por Adriana J. Bergero valiéndose de lecturas paralelas y de un variado dispositivo de procedimientos, que arrojan luz sobre los intersticios aparentemente inertes del texto de Roa Bastos. Como es natural, también da cuenta de la ya caudalosa bibliografía concitada por el escritor paraguayo.

Los afiladores. Una industria ambulante, Olegario Sotelo Blanco, Ronsel, Barcelona, 1995, 247 pp.

Los afiladores constituyeron un elemento del folclore callejero de las grandes ciudades. En concreto, los emigrados de Galicia, sobre todo de la zona orensana, poblaron con sus silbos, caminatas y roces de piedra y metal, ilustrado de chispas, las calles de América.

Sotelo Blanco, periodista y antropólogo, también con excursiones en la literatura, hace un rastreo de campo sobre el oficio, la tradición, el hábitat y las costumbres de los afiladores gallegos, a lo cual añade una cantidad de testimonios orales tomados en la Argentina, y una serie nutrida de imágenes de aquí y allá, que trazan una historia gráfica de esta profesión a la vez utilitaria y lírica.

El vuelo, Horacio Verbitzky, Seix Barral, Barcelona, 1995, 193 pp.

El periodista Verbitzky, autor de varios libros sobre la presencia de los militares en la historia argentina de este siglo, entrevistó a un antiguo teniente de navío, Adolfo Scilingo, el cual participó en actos de tortura y eliminación de prisioneros políticos durante la última dictadura militar (1976-1983).

Contadas con la austeridad que da el diálogo informativo y alumbradas por la luz de la memoria que se recuesta en el tiempo, estas confesiones resultan más atroces que si estuviesen adobadas por los sabores de la elocuencia. Por eso, seguramente, es preferible que este libro haya sido organizado y redactado por un periodista y no por un escritor de ficción. Detalles sobre tormentos, cuerpos desnudos arrojados al mar, secuestros, infiltraciones, delación y clandestinidad, acaban llevando la consciencia moral de Scilingo a contar todo lo recordado a sus conciudadanos y, en definitiva, a eso que llamamos, a veces con serias dudas, mundo civilizado.

Intelectuales y políticos españoles a comienzos de la inmigración masiva, Hugo Biagini, CEDAL, Buenos Aires, 1995, 198 pp.

El profesor Biagini, especializado en historia de las ideas en la Argentina y en las relaciones culturales entre el país del Plata y España, ha hecho un paciente rastreo de emigrados españoles que llegaron a aquellos

confines americanos en la segunda mitad del siglo XIX. Exiliados de la Gloriosa, krausistas sueltos, médicos, periodistas, dirigentes gremiales puestos a filósofos políticos, catedráticos de distintas especialidades, escritores de ficción, fueron ocupando lugares, a veces directivos, en la enseñanza, la prensa, la literatura, la política y la investigación. Biagini les sigue la pista a través de un laberinto de noticias escritas y gráficas, situando el fenómeno dentro de la historia argentina que coincide con la llamada Organización Nacional, momento de pacificación, administración positiva (y positivista) y rápido desarrollo. La lectura de este libro será igualmente provechosa para el historiador de las mentalidades, de los movimientos sociales y de esa inasible provincia de la vida española llamada América.

As Vertigens da Lucidez. Poesia e critica em Octavio Paz, María Esther Maciel, Experimento, Sao Paulo, 1995, 255 pp.

La inseparable dualidad de pensamiento y poesía (en el orden que se prefiera) es una de las calidades de la obra de Octavio Paz. Señalarlo ha sido fácil tarea de la lectura; categorizarlo, difícil empeño de la crítica. Valiéndose del método comparativo, Maciel intenta organizar el pensamiento poético de Paz a partir de una operación de repristinación: temporalizar el espacio, que es el momento inicial de la temporalidad.

De allí en adelante, contextualiza a Paz en la literatura hispanoamericana contemporánea, ordena los dispositivos críticos del escritor mexicano (metáfora, analogía, paradoja, etc.), vincula la obra paciana con cierto pensamiento oriental y con el surrealismo y, por fin, examina los escritos de Paz sobre el tema de la modernidad.

Las batallas secretas de Belgrano, María Esther de Miguel, Seix Barral, Buenos Aires, 1995, 380 pp.

La obra narrativa de esta escritora argentina ha orillado con insistencia la historia, la historia documental y «concreta»: *Jaque a Paysandú, La amante del Restaurador,* la biografía de Norah Lange. Ello acredita un interés particular por la memoria colectiva que se salva de la aniquilación gracias a la escritura.

En este nuevo libro, de Miguel se encara con Manuel Belgrano, abogado apasionado de la economía (o, por mejor decir: de la fisiocracia), militar improvisado, estadista a veces e inventor de la bandera argentina. Tal vez su perfil de ilustrado con estudios salmantinos lo destinaba a estrados y despachos. Le tocó un escenario de campamentos y batallas que desembocó en una muerte secreta y paupérrima, como suelen ser las muertes.

De Miguel aceptó el desafío de bajar al prócer de su pedestal y devolverle, imaginariamente, carne, sangre, aliento, alegrías, dudas y miedos. Valiéndose de vivaces viñetas, nos lleva a los comienzos de la historia argentina, que está doblando la calle. Algo remoto y fundacional, cercano y palpitante, a la vez epopeya y noticia de periódico.

Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización, Néstor García Canclini, Grijalbo, México, 1995, 198 pp.

Especialista en el estudio de las culturas populares y los conflictos culturales que genera el proceso de urbanización, el profesor García Canclini aborda en este texto la conversión del ciudadano en consumidor y demandante económico, a la vez que los problemas de identidad cultural (lo propio y lo ajeno) que genera la globalización económica acompañada por la uniformización de los mensajes en el mundo.

La trama de asuntos que organiza este fenómeno desemboca en la pregunta filosófica posmoderna: qué acaba por ser real/irreal en un mundo globalizado e informatizado. Multitud solitaria, masa individualista, sociedad cada vez menos civil y más burocrática: he ahí una respuesta.

Historia del libro en Chile (alma y cuerpo), Bernardo Subercaseaux, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1993, 254 pp.

Desde la colonia hasta nuestros días, la edición chilena de libros suscita, como en sociedades similares, una refle-

xión compleja acerca de la fabricación de un objeto, con todas sus implicancias artesanales e industriales; la circulación de unos discursos que entretejen un imaginario social; unos códigos acerca de lo que está permitido y prohibido decir; sistema de librerías; publicidad del libro; importación y exportación; arraigo de una literatura nacional.

Dar cuenta razonada de estos temas exige un caudal generoso de información y un criterio clasificatorio estricto, para seguir la pista a diversos fenómenos, a través de los siglos. Tal es la tarea cumplida por Subercaseaux en este libro sobre el libro, que informa sin abrumar y discurre sin someter al lector a las verdades que aporta la historia, siempre intensas en su provisoriato.

Cartografía ardiente, Noni Benegas, Verbum, Madrid, 1995, 69 pp.

Esta nueva entrega de Benegas, argentina afincada en España, refuerza una búsqueda de estrictez y fugaz reflexión que se apuntaba en anteriores libros *(Argonáutica, La balsa de la Medusa)*, búsqueda que ahora se tensa nítidamente entre dos polos: «La sospecha (era lo último / que podíamos generar) / nos empujaba a bautizar cada cosa / con dos nombres» y «Que el lenguaje fuera una cadena / porque el tiempo lo es / nos hizo dudar del tiempo / hecho de instantes...».

En un mundo donde todo se ha vuelto incierto y apenas perceptible, ligero y dudoso hasta la insidia, sólo queda algo real: el poema. En su cartografía yacen las pasiones clásicas (identidad, amor, celos, la crueldad de lo fundamental) evocadas por los prestigios de la cultura y revividas en el verso. Un viaje con apuntes mínimos lleva de un lugar a otro, en esta poesía de Benegas que es un estricto laberinto cuyos confines todos ignoramos.

Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature, Roberto González Echeverría, Duke University Press, London, 1993, 281 pp.

La persistencia de modelos barrocos, neobarrocos o barroquizantes en las literaturas latinoamericanas, es un tema fuerte de la crítica y la estética contemporáneas. Carpentier arriesgó la idea de que América ya era barroca antes de Colón y que el barroco español o portugués no hizo más que reencontrarse en el Nuevo Mundo con formas ancestrales, dando lugar a un barroco mestizo y radical.

González Echeverría se vale del método comparatista para examinar algunos prototipos barrocos desde Fernando de Rojas hasta Calderón, pasando por Lope y Cervantes, para desembocar en los barrocos americanos, desde la colonia hasta nuestros días: Silvestre Balboa (canario afincado en Cuba), Espinosa Medrano (perulero fundador de la crítica americana), Carpentier, Nicolás Guillén y Sarduy.

A fuego lento, Mario Paoletti, Colección Carabelas, Murcia, 1993, 246 pp.

He aquí la segunda parte de una trilogía comenzada con *Antes del diluvio*, que el escritor argentino Paoletti, radicado en España, organiza en torno a la vida supuesta de un personaje autobiográfico, un hombre que llega, por paradoja, a la madurez, en la cárcel, donde ha ido a dar por militancias políticas en tiempos de la dictadura militar.

El constante y ansioso combate por sobrevivir, aunado a la pregunta por la identidad (¿quién sobrevive, quién soy?) se entremezclan con una evocación suavemente patética y sarcástica de la vida carcelaria, donde se padecen humillaciones y torturas pero donde también se recupera el jolgorio de la *patota* adolescente, con algo de solidaridad monástica. Paoletti logra, así, superar el mero documentalismo y hace una novela educativa en que el narrador seduce a sus carceleros, miserables aplicadores del tormento que pasarían a la nada si alguien no los incluyera en esta dolorosa y, a la vez, jocunda ficción, que se acerca a la mezcla de los maestros, Arlt y Cortázar, sin olvidar a la rara aproximación Borges-Benedetti.

Escritores de América, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1995.

Bajo la dirección del profesor Teodosio Fernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, se está editando

una colección de autores hispanoamericanos, en ediciones a cargo de distintos especialistas, con el consiguiente aparato de notas, prefacios, cronologías y bibliografías. Los títulos hasta ahora editados y los correspondientes editores se detallan a continuación: Arturo Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas* (Eduardo Becerra); Miguel Ángel Asturias: *El señor presidente* (Selena Millares); José Martí: *Ensayos y crónicas* (José Olivio Jiménez); Julio Cortázar: *Final del juego* (Jaime Alazraki); Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre* (Carmen de Mora); Ernesto Sabato: *Informe sobre ciegos* (Marina Gálvez); Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz* (Javier Ordiz); Juan Carlos Onetti: *La vida breve* (Sonia Mattalia); José María Arguedas: *Los ríos profundos* (Juana Martínez Gómez); Palés Matos: *Tuntún de pasa y grifería* (Trinidad Barrera).

B.M.

Artículación temática en la narrativa y teatro de Mario Vargas Llosa, visión del Perú, Concepción Reverte Bernal, Madrid, Melbourne, Auckland, VOX/AHS, 1994.

Con este interesante trabajo sobre el escritor peruano, la autora nos ofrece una panorámica general de su obra, relacionando las diferentes temáticas de las novelas que, por lo general, han sido estudiadas de manera aislada, por lo que se hace necesario articularlas, pues, como afirma, Reverte Bernal, «los grandes escritores se caracterizan por plasmar su concepción de la realidad a través de mundos cerrados, en los que los elementos internos están vinculados entre sí». Este hecho pone en evidencia la necesidad de conocer el referente cultural del que se nutren las obras, por parte de los lectores, incluyendo obviamente un corpus literario que se remonta hasta los cronistas, quienes fijaron en sus testimonios los rasgos de dicha sociedad.

En el caso de Vargas Llosa es evidente el alejamiento de sus lectores de la realidad peruana. De otro modo, no se entendería la sorpresa que causó el hecho de que el autor de *La ciudad y los perros,* se postulara como candidato a la presidencia de su país. A fin de rebatir los tópicos en torno a este polémico autor, Reverte Bernal nos ofrece un trabajo esclarecedor en el que demuestra cómo en Vargas Llosa se observa una creciente preocupación por los problemas de su país, estableciendo, así, un eje temporal y otro espacial para facilitar el seguimiento de una obra comprometida con la realidad social.

Del escribidor que va de la historia a la ficción, de la Costa a la Selva, el autor da cuenta de una compleja y abigarrada realidad a la que es preciso acercarse para desentrañar muchas de sus claves narrativas, tal como lo plantea la autora.

La ceniza del libertador, Fernando Cruz Kronfly, México, Textos de Difusión Cultural, UNAM, 1995.

Esta es quizás una de las más interesantes novelas colombianas de la década de los ochenta. Publicada dos años antes que *El general en su laberinto,* de García Márquez, la obra narra también los últimos días del Libertador en su triste viaje hacia Santa Marta, vencido por la enfermedad y decepcionado por las intrigas que los amantes del poder traman a sus espaldas.

Cruz Kronfly, (Buga, Colombia, 1943) teje con maestría diferentes hilos narrativos, intensificando una atmósfera en la que domina la estética de la muerte. Todo lo que ocurre en el barco gira en torno a la enfermedad del héroe cuyo cuerpo se convierte en escritura de la historia. Fiebre, sudor, frío, emanaciones pestilentes, escupitajos ensangrentados, el cuerpo, materia perecedera, ultrajado y envilecido, va a su destino final, custodiado por el fiel sobrino, por Santana y por Palacios, quienes se confunden con los fantasmas que emergen del delirio y la fiebre. A sus voces se unen las mujeres que amaron al Libertador, desde la negra Hipólita, hasta la recia y decidida Manuelita Sáenz, y las de los personajes como el maestro Simón Rodríguez, que llama a la ventana del barco y luego desaparece entre la niebla del recuerdo. Feliz evocación de la historia de América, espacio ideal donde el romanticismo europeo materializaba los sueños de libertad, que Bolívar no tuvo más remedio que llevar a cabo, saboreando al mismo tiempo que gloria y la ingratitud. Así, el cuerpo del Libertador que va camino a la ceniza, lega a las generaciones futuras su espíritu convertido en escritura, en un discurso que marca de manera definitiva su destino.

Desocupado lector, Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Ediciones Tema de Hoy, 1996.

El poeta y ensayista colombiana J.G. Cobo Borda se sirve de las palabras iniciales de el prólogo del *Quijote* para subrayar el lúcido placer que caracteriza su actitud ante la vida y el conocimiento. Desde los colombianos Baldomero Sanín y Germán Arciniegas, cuyos talentos han difundido generosamente, hasta Octavio Paz y Elena Poniatowska, pasando por Salvador Garmendia, José Bianco y Gómez de la Serna, Cobo Borda nos ha ofrecido una importante síntesis de la cultura hispanoamericana, situándola siempre en sus relaciones con el mundo, ofreciéndonos la crónica de nuestro tiempo en un estilo irreverente y audaz, siempre elegante y preciso, abriendo de ese modo un diálogo con sus contemporáneos, llamando su atención sobre una particular manera de ver y de entender lo americano, que pone el énfasis en su producción intelectual, sin dejar de señalar sus falacias y miserias.

Así, en textos como «América ladina, patria de la ironía», cuestiona los modelos utópicos, que antes de ser saludables distancias críticas entre el ser y el deber ser, se presentan como espejismos detrás de los que se ocultan fórmulas para manejar el poder y que han llevado a la ruina a muchos de los países hispanoamericanos. La alternativa que propone Cobo Borda, después de preguntarse lo que puede soñar un colombiano de finales del siglo XX, es sobrevivir a tantas y tan nefastas utopías, empezando por el desmesurado sueño de la unidad bolivariana, cuyo incumplimiento, a su juicio, ha dejado una frustración que «crece y se acumula como un lastre maligno».

Revuelta en tiempo nublado, del socialismo «real» al «nuevo orden», Horacio Crespo, Libros de la Fundación de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1994.

Este volumen recoge los ensayos acerca de política y relaciones internacionales escritos por su autor a partir de 1980. Bajo la influencia de intelectuales como Raymond Aron y Octavio Paz, Horacio Crespo (Córdoba, 1947) ha querido mantener la postura de un «observador comprometido» que reflexiona sobre los acontecimientos históricos más importantes del momento: la experiencia soviética, los socialismos, la situación de Centroamérica —entre la democracia y la guerra—, los integrismos y la quimérica búsqueda de paz en el Medio Oriente, el fin de la guerra fría y la fundación de un nuevo orden internacional —entre el polvorín de los Balcanes y la implantación de un feroz neoliberalismo en Hispanoamérica—.

La introducción de este volumen es una valoración del libro de Octavio Paz, *Tiempo nublado,* a juicio del autor, el resumen de la gran tradición del pensamiento hispanoamericano, que desde Sarmiento se convierte en reflexión sobre la realidad política y social, en defensa de los valores democráticos y de la dignidad de los individuos, continuando así la mejor tradición occidental, a través del ejercicio crítico del lenguaje donde prima la lucidez sobre las ortodoxias.

Así la utopía del presente, para el autor, sería la democracia participativa inspirada en filósofos como Habermas, vista en Hispanoamérica no sólo como una alternativa posible, sino necesaria, siempre que los políticos y los ciudadanos respondan a esa prioridad y luchen contra la marginalidad económica y social y, sobre todo, contra el descreimiento y el inmovilismo.

Desnudo femenino y otros cuentos. César Leante, Madrid, Editorial Pliegos, 1995.

«El último milagro», cuento que abre este volumen, pretende materializar mediante una alegoría la idea de que el amor mueve al sol y las estrellas y es capaz de producir milagros. Un hombre con aspecto de monje o peregrino llega un día de lluvia a la casa donde un matrimonio llora a su hija muerta. El amor como acto supremo de la vida provoca el milagro de la resurrección cuando el hombre, extasiado ante la belleza de la muchacha, supera el horror de la muerte y acaricia su piel.

Los doce relatos del libro de claras evocaciones bíblicas, mezclan así la realidad y la imaginación en una escritura que se convierte en exploración de la enigmática condición humana. «El mundanal ruido» y «Propie-

dad horizontal» exploran, en cambio, la maldad con la que también se puede amasar la especie humana, en tanto que «Otra vez Canaan» quiere ser una recreación mítica e histórica de ese búsqueda de la tierra prometida que resume la utopía del género humano. «Desnudo femenino», el último cuento, se construye con una sustancia semejante a los personajes de «El túnel» una extraña mujer que observa unos desnudos femeninos en una exposición, un hombre atrapado en su misterio y un pintor que desvela sus secretos, deshaciendo el misterio, y mostrando el inexplicable comportamiento humano.

César Leante (Cuba, 1928) es también autor de novelas como *Calembour* (1988), de *Fidel Castro: El fin de un mito* (1991) y *Hemingway y la revolución cubana* (1993).

La fábula de la literatura argentina, Juan Carlos Dido, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1990.

La fábula, un género prácticamente olvidado en la literatura hispanoamericana, no ha ocupado su lugar, pese a la importancia que le asigna el estar ligada a los orígenes de una nación. Consciente de este vacío en los estudios literarios de su país, el argentino Juan Carlos Dido reclama un espacio para el género, con base en el fundamento de una investigación histórica y crítica, que empieza rastreando sus orígenes en España con el Arcipestre de Hita y Juan Manuel, sus iniciadores, quienes se inspiran en la tradición grecolatina.

La fábula argentina parece iniciarse en 1801 cuando el ilustrado Manuel de Lavardén publica en el *Telégrafo Mercantil,* «Nuevo renombre de Apolo» que se identifica como la primera fábula. Desde Juan Cruz Varela y Felipe Senillosa hasta Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Eduardo Gudiño Kieffer, pasando por el fabulario infantil de Blomberg, el autor presenta su evolución, ofreciéndonos un valioso aporte en el que el concepto de literatura incluye géneros considerados menores, como la fábula popular. Asimismo el autor facilita una extensa bibliografía que incluye monografías sobre el tema.

Con este trabajo Juan Carlos Dido demuestra cómo éste género, que ha sido motivo de una fecunda creación en las distintas épocas, mantiene todavía un vigor que garantiza su supervivencia; igualmente, destaca la validez de un género que refleja la censura y las condiciones de vida en una sociedad y cuya evolución se corresponde con los cambios en las relaciones humanas.

Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992, Carmen Perilli, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994.

Como afirma la autora de estos ensayos, «toda la historia argentina es la historia de un sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones. Desde Sarmiento hasta Borges». A partir de esta premisa Carmen Perilli, profesora de literatura hispanoamericana de la universidad de Tucumán —autora también de un excelente ensayo *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez* donde nos ofrece un riguroso trabajo sobre los autores más reprsentativos del realismo mágico—, reflexiona en torno a diferentes aspectos de la literatura de su país, centrándose fundamentalmente en el topos argentino, no sólo como espacio dentro de la ficción, sino como modelo de representación de valores morales, de imágenes del mundo que se convierten en paradigmas. Ensayos como «De los cuerpos y las escrituras» señala el hecho de que la literatura argentina de las últimas décadas haya diseñado diversos paradigmas que se pueden imaginar alrededor de dos imágenes opuestas: el cuerpo y la letra. Así el enlace de la escritura con el cuerpo de la ficción, el cuerpo como escritura de la historia, estructura, según ella, los espacios de la ficción en la narrativa aludida. Del mismo modo, en «De las fundaciones y sus fantasías», se refiere a la traumática fundación de la ciudad de Buenos Aires que se configura a partir de una geografía pretendidamente virgen, percibida como utopía en el desierto. En «Historia y literatura, la trama como construcción», en cambio, señala cómo desde sus orígenes la literatura continental está extrañamente vinculada a sus fantasmas históricos que hacen necesaria la superación de un realismo ingenuo para convertirse en una *sociología de lo imaginario.* Estos ensayos constituyen un valioso aporte para quienes pretendan ponerse al tanto de los más actualizados estudios literarios continentales, a partir de una perspec-

tiva latinoamericanista y desde una concepción de la crítica literaria, como crítica de la literatura en la cultura.

Las inquisiciones de Jorge Edwards, Bernard Schultz Cruz, Madrid, Editorial Pliegos, 1994.

Este ensayo analiza las novelas publicadas por el escritor chileno entre 1973 y 1987, demostrando cómo responden al contexto histórico de su país, con el que abierta o veladamente se enfrentan. Asimismo examina el modo en que el novelista representa la situación vivida bajo la dictadura de Pinochet.

Schultz Cruz, especialista en estudios latinoamericanos, que es profesor en Okanagan University College, en Canadá, intenta a través de este estudio comprender no sólo lo que fue la dictadura chilena, sino también el pasado que la hizo posible, a partir de la obra de Jorge Edwards, uno de los más destacados representantes de la generación del 50, catalogada como individualista, hermética y reaccionaria, según Enrique Lafourcade.

La reflexión acerca del diálogo entre novela y sociedad, en general, y el papel de Edwards como intelectual frente a los conflictos de su época, en particular, sugieren que las causas de la dictadura están ancladas en un pasado lejano aún no resuelto. Novelas como *Los convidados de piedra, El museo de cera, La mujer imaginaria* y *El anfitrión,* plantean la necesidad de explorar las relaciones entre la realidad y la ficción. Es en ese contexto donde el autor ve en la obra de Edwards la posibilidad de aproximarse a la realidad de la ficción a través de temas como: la historia de Chile y el golpe militar de 1973 (en *Los convidados de piedra),* la quiebra de los valores de la burguesía (en *El museo de cera),* la situación de la mujer (en *La mujer imaginaria)* y el exilio (en *El anfitrión).*

Literatura veracruzana actual, Pedro M. Domene (Editor), Málaga, Ediciones de la Revista *Batarro,* 1992.

La extensión de México, de casi dos millones de kilómetros cuadrados y 85 millones de habitantes, obliga al editor de este trabajo reducir su estudio de la literatura de ese país a Veracruz. Enclave importante en la colonización de aquellas tierras, la ciudad fue dominada por los indios chalchicoecas. Puerto por donde pasaban las mercancías europeas, su crecimiento dio lugar al desarrollo de una incipiente burguesía. Veracruz llegó a ser un estado floreciente y el centro comercial de una rica región agrícola, además de ser un centro liberal y masónico que apoyó firmemente la constitución de Cádiz.

La presente selección que se presenta en orden cronológico, para ofrecer una visión coherente de la literatura veracruzana, destaca la singularidad de esta literatura dentro del contexto nacional a través de una muestra de poesía y prosa que incluye voces poéticas conocidas como la de Silvia Tomasa o José Luis Rivas y cuentistas, como Raúl Hernández Viveros. Del mismo modo, se ofrece una aproximación a la realidad veracruzana, en una amplia entrevista que realiza Celina Márquez al prestigioso novelista Sergio Pitol, del que se incluye un texto inédito, *La lucha con el ángel,* que forma parte de un libro suyo de ensayos, de ficción y de recuerdos.

Consuelo Triviño

Borges, esplendor y derrota, María Esther Vázquez, Tusquests, 1996.

Nada más terminar de leer esta biografía, escrita en un tono respetuoso y poco exhibicionista, me pregunto por la dificultad que conlleva toda biografía. También toda autobiografía, porque la primera persona del singular no es menos enigmática por estar más cerca. Sobre Borges se ha escrito mucho: abundan los ensayos, las tesis, las notas y otras formas de la crítica, sin olvidar las que carecen de forma y de contenido. Como persona, Borges ha despertado admiraciones sin límites y odios no menos ilimitados, unos y otros argumentados en ocasiones y viscerales en otras. El autor de *Ficciones* tiene algo que ver con los dos extremos, pero probablemente no fue ninguno de ellos.

Toda biografía es una suerte de antología a la que no son ajenos los inéditos. María Esther Vázquez hace un recorrido equilibrado y tibio, nos vuelve a contar anécdotas y hechos que ya conocíamos, suma algún hecho inédito y a veces rectifica otros. No es una biografía de investigación sino la de un testigo que contextualiza su conocimiento del autor dentro de lo que ya se sabe sobre ese autor. Hay que añadir que muchas de sus observaciones son valiosas y que se da una imagen de Borges bastante verosímil. No es ni por asomo la biografía por antonomasia ni lo ha pretendido. Quizás habría que criticarle que en ningún momento lo haya intentado, lo que otorga a su obra un tono menor. A pesar de que trató a Borges durante casi treinta años, la biógrafa es discreta y nunca aparece en primer plano, salvo para asegurar que fue buena administradora y que se llevaba bien con la madre del poeta, cosa que estuvo muy lejos de asegurar Estela Canto, más belicosa. Como siempre que oímos a alguien que ha tratado durante tanto tiempo a un personaje, nos preguntamos ¿y no sabe más? Cualquiera que haya querido escribir sobre alguien cercano no ignora, sin embargo, la dificultad.

Vázquez hace un repaso de todas o de casi todas las mujeres de las que Borges estuvo enamorado. Fue un enamoradizo sin amor, un apasionado sin pasión. Siempre tuvo a alguna mujer cerca y esa cercanía nunca lo fue mucho. El mismo confesó que se había enamorado demasiadas veces de la imagen que se hacía de las mujeres. «Uno no se enamora de alguien sino de cómo uno piensa que es ese alguien», afirmó. Es una frase demasiado tajante y circular, algo así como admitir que uno no puede conocer a nadie o que el amor es pura proyección de nuestro deseo, etc. ¿Es necesario señalar que ese «uno» no debe entenderse de manera general? En otro momento, la biógrafa observa que Borges nunca supo comprender el «alma» de quienes le rodeaban. Y cuando se refiere a su larga amistad con Bioy —fue su gran amistad— afirma que fue una amistad «inglesa», como ellos la llamaban: lo pasaban muy bien juntos, colaboraban, hablaban de literatura durante días, pero nunca cedieron a las confidencias. Bioy, como confiesa en sus memorias, ignoró que Borges visitara a un psicoanalista (dato que en el libro de Vázquez no aparece). Uno estaría tentado a pensar que fue una amistad a medias, pero sin duda Borges sintió y pensó que fue una verdadera amistad. No obstante, con un poco de malicia debemos recordar que fue el mismo Borges quien escribió que «vida y muerte faltaron a mi vida».

Un Borges poco frecuente aparece en estas páginas: el joven bebedor y *flaneur* de arrabales, «compadrito» que llegó incluso a aprender a bailar el tango. Este es un Borges castizo e ilustrado, del que se apartaría para ser el Borges universal que todos conocemos. También algo más: el hombre que tal vez buscaba la cercanía de la muerte en los puñales y los rostros de los *malevos*. No es casualidad que unos años más tarde, como describe Vázquez, tratara de suicidarse: compró un revólver y una novela policiaca que ya había leído —para que no lo distrajera una nueva trama, apunta, tal vez con un poco de ingenuidad la biógrafa, haciéndose eco del relato del propio Borges—. Se marchó a un hotelito de Adrogué, pidió un cuarto y se echó vestido sobre la cama. Leyó un poco, gatilló el revólver pero no tuvo el coraje de hacerlo. Bebió y se durmió mientras una tormenta descargaba sobre la noche veraniega. «Al despertar avanzada la mañana, le dolía la cabeza y tenía en la boca un gusto amargo provocado por la ginebra y por la derrota». Esther Vázquez supone que en sus últimos días trató de suicidarse, pero el procedimiento —en una bañera caliente— nos parece poco verosímil. María Esther Vázquez, de manera oblicua pero impactante, nos muestra los últimos años del escritor como un Borges secuestrado por María Kodama, quien ocultó a los amigos y familia las graves enfermedades que Borges padecía. También le hizo cambiar el testamento unos días antes de morir quedando ella como la única beneficiaria. Duda, como Bioy Casares, que Borges quisiera morir en Ginebra; de hecho le dijo al propio Bioy que era Kodama quien se lo llevaba pero que a él ya le daba igual, «cualquier sitio es bueno para morir». Aunque Borges era muy porteño, no es ajeno a su pensamiento morir en una ciudad como Ginebra o cualquier otra. Finalmente, lo cierto es que los derechos de esa gran obra quedaron en manos de alguien que escribe artículos escolares sobre el autor del «Aleph». Las páginas finales son un discreto pero firme ajuste de cuentas con la Kodama. Y sus razones tendrá.

Hay que hacerse una pregunta: ¿qué es lo que espera un lector de Borges al leer una biografía escrita por una amiga o amante? Si no se trata de una gran escritora, y Borges no tuvo por novia a ninguna, no deberían caer en la tentación de hacer una biografía de Borges sino de contarnos su testimonio. Deben olvidar —si algunas quedan con ánimo— decirnos qué obra escribió Borges y narrarnos el accidente iniciático de la escalera. Que no nos hablen de laberintos ni de la cábala: quien esto escribe y no creo ser el único, quisiera leer testimonios, conversaciones, anécdotas. Y no es poca cosa. Hay que aceptar que para escribir una gran biografía —y más si se trata de Borges— hay que tener mucho talento. También hay que tenerlo para ser un buen testigo de algunos episodios de importancia.

J.M.

Los libros en Europa

Nostalgias Europeas. Una vida de Stefan Zweig. Jean-Jacques Lafaye. Traducción de Herminia Lauer. Juventud, Barcelona, 1995, 200 páginas.

La extraordinaria generación vienesa de fin de siglo —«cien años nos contemplan»— recibe un nuevo apunte con este trabajo a caballo entre la novela y la investigación del francés Lafaye, donde el lector de Zweig descubre detalles que éste pasa por alto en su autobiografía, en concreto el aspecto difícil de su personalidad, lo que tuvo de renuncia y de sueño —«locura egocéntrica» afirmará Lafaye— una obra orientada a plasmar individualidades históricas a partir de las vivencias propias. El desequilibrio interior que generará esa empresa en sus relaciones familiares y sociales es seguido por Lafaye con detenimiento y con inspiración de novelista: «Ella se respeta más que él, y hay más grandeza y amor en sus silencios que en todos los libros de él», sentencia el francés, a propósito de la primera esposa de Zweig, Friderike, refiriéndose a la inquietud que aleja a Zweig de su hogar y que, finalmente, coincidiendo con la marea nacional-socialista, le lleva a apartarse de ella, de Salzburgo y de Austria, buscando nuevos horizontes.

Sin embargo, lo que atrae del novelista se vuelve en contra del investigador: ésta es la dificultad principal que encuentra uno en este tipo de composición, dificultad que acordona asimismo los trabajos de Zweig, cuyo modelo sigue Lafaye: la unión o yuxtaposición de la esfera de los hechos y la esfera de los valores, de la razón objetiva —la descripción del mundo que hacen las ciencias— y la verdad subjetiva —la ética—, característica formal de la exposición de sentimientos efectuada desde fuera, la falta de distancia del narrador, que por un lado acerca al lector activamente a lo que lee, impide por otro la consideración: la corriente de los hechos no da lugar a un examen de alternativas, a un marco —que no puede incluir el género— de posiciones distintas que encuentren en la crítica —que es discernimiento— una «valoración» efectiva, «educadora» sobre los hechos. Esta traición y grandeza de los géneros subjetivos puede llegar a arte, como en la tragedia griega, la novela de Stendhal, los cuentos de Tolstoi, cuando la colisión entre yo y destino es reflejada por el artista: ¿pero qué ocurre cuando características de un espacio —la novela— se aplican en otro —la biografía— y la personalidad del artista ocupa áreas que, en rigor, no le corresponden? ¿Cuando sus sentimientos o inclinaciones ocupan un lugar que pertenece a otro y desplazan equívocamente el sentido personal de la actitud ética? La realidad se convierte en una proyección del yo, un tejido sensorial, sentimental o intelectual hiperdilatado. Este es el peligro del impresionismo y su inversión, el

expresionismo, del naturalismo y la afirmación romántica, del esteticismo. Es el peligro del arte.

Lafaye investigador nos brinda en la vida de Zweig diferentes momentos que harán patente ese peligro: la temprana veneración por el arte y los artistas —una forma de transvaloración personal— asistirá perpleja a actitudes de Verhaeren y de Rolland no compartidas por Zweig. La creencia en el papel del escritor y en la función del humanismo europeo no dejará de sentir dudas sobre el valor de la palabra como forma de acción y sobre la relatividad de la realidad europea en la realidad mundial. El propio éxito del escritor Zweig, finalmente, no significará, sin embargo, haber llegado a alguna parte; todo lo más, dirige a Zweig a una continua labor de escritura que, posiblemente, le impidió tomar distancia consigo mismo y con su propio tiempo: *Ofrezcámonos a la época tal como nos ansía,* elige Zweig como lema, citando a Shakespeare, para iniciar su autobiografía.

El lector de Zweig encuentra, sin embargo, al hombre Zweig en la obra de Lafaye; éste es el mérito de su libro, que nos acerca a la tragedia y grandeza de un hombre que fue como fue y cuya vida no está exenta de magisterio en los múltiples recuerdos, imágenes y sentimientos, sí, que nos legó y que constituyen una busca de verdad paralela a la que de otros modos y con otros resultados encararon sus contemporáneos los Mann, Musil, Broch, Roth, Hofmannsthal, Rilke, Schönberg, Freud, Kraus, Hesse, Kafka, Wittgenstein, en una crisis de valores aún no resuelta y cuya solución en lo social y en lo personal es tan ambivalente y tan unívoca como el propio ser humano.

Luis Bodelón

Felipe IV y el ocaso de un imperio. J. Calvo Poyato. Barcelona. Edt. Planeta, 1995, 208 pgs.

La divulgación bien encaminada y realizada constituye hoy una de las empresas culturales más necesarias y loables. Sin brizna de exageración, cabe decir que, falta de ella, la vida intelectual de una colectividad se encuentra invertebrada al no existir capilaridad ni relación entre sus distintos estratos. La ciencia de departamentos y laboratorios debe encontrar una pronta rentabilidad social llegando a todas las capas de la opinión pública a través de una vasta labor de difusión, acometida a su vez por expertos en el difícil quehacer de sintetizar con brío y propiedad los resultados y conclusiones de las investigaciones llevadas a cabo en las esferas especializadas.

Afortunadamente, los progresos conseguidos en España en esta dimensión esencial de la cultura de masas en que la civilización presente se halla inmersa, son muy notables; aún sin alcanzar las metas logradas hace ya tiempo por otras naciones como Francia o Gran Bretaña, la divulgación, especialmente la historiográfica, ofrece una envidiable salud, sin que se atisben síntomas de decaimiento, antes al contrario. Revistas beneméritas, programas radiofónicos y televisivos de impecable factura e incluso cómics de sobresaliente calidad, han asentado los cimientos para que la alta divulgación encuentre amplia audiencia y eco favorable en el público cualificado.

Entre las puntas de lanza de esta plausible tarea se encuentra, sin duda, la desplegada por la editorial barcelonesa que publica el libro glosado a continuación. En particular, su colección *Memoria de la Historia* ha contribuido singularmente a la excelencia de un género que satisface adecuadamente una creciente demanda social: la búsqueda de las identidades nacionales y regionales.

Y en la crisis de 1640 detectan justamente los historiadores de la modernidad española uno de los jalones capitales en la andadura de nuestro país, que con la *revolta dels catalans* y el desgajamiento definitivo del Portugal de los Braganza conocería no sólo un punto de inflexión en su trayectoria interna, sino también, y muy principalmente, en su liderazgo internacional hasta entonces incontestable a lo largo de más de una centuria. De ahí la trascendencia de uno de los reinados más dilatados y decisivos de la historia hispana, continuamente transitado por las plumas más afamadas del modernismo peninsular y foráneo —Domínguez Ortiz, José Alcalá Zamora, Carlos Seco, John H. Elliot,

etc.— y objeto ininterrumpido de algunas de las investigaciones más sólidas de todo el panorama historiográfico nacional.

Avezado en las lides de la divulgación rigurosa, según lo demuestra el éxito obtenido por otras empresas similares a las que ahora comentamos —*Carlos II El Hechizado y su época, Enrique IV El Impotente y el final de una época*, etc.— el profesor Calvo Poyato ha visto también sonreído por la fortuna su empeño de ofrecer en apenas dos centenares de páginas una visión completa y jugosa de Felipe IV y su tiempo. Desde las luminarias de un reinado comenzado con los mejores augurios hasta su lento y pesaroso crepúsculo, nada queda fuera del alcance de una pluma dotada del mayor don de Clí como es el de la capacidad de síntesis, historia interna e historia externa, en la vieja terminología, demografía, economía, sociedad, política, cultura, en la moderna, nada queda sin oportuna —y perspicaz— anotación, con actualizado enfoque bibliográfico y estilo de narrador de altos vuelos. Una especial maestría debe poseerse para que ningún hilo del denso entramado de una monarquía que llevó con dignidad el peso de la púrpura hasta su reemplazamiento por el nuevo astro francés, se añasque o sobredimensione en perjuicio de un planteamiento global y armónico. El catedrático cordobés controla en todo instante las muchas piezas de la polisinodia institucional y de la existencia cotidiana de los reinos que componían la Monarquía Católica, sin que en ningún momento su relato se escore o se deforme, llegando al objetivo propuesto de ofrecer una panorámica totalizadora de un período signado por la guerra y la confrontación, pero también por el esplendor literario y artístico.

Así, pues, misión historiográfica —y, añadiríamos, también social— cumplida con los pronunciamientos más favorables en cuanto a destreza y calidad. Alternando la tarea divulgadora con la especializada, la cátedra con las responsabilidades políticas, el joven estudioso egabrense recorre —con el titánico esfuerzo que es fácil de imaginar— firmemente una cuajada carrera de historiador. Albricias y reconocimientos.

José Manuel Cuenca Toribio

José Ortega y Gasset. El sentimiento estético de la vida (Antología). Madrid, Tecnos, 1995. Edición de José Luis Molinuevo.

Dentro de la recuperación de la obra de Ortega que se está produciendo en los últimos años, no cabe sino agradecer la antología y el estudio crítico realizados por el profesor José Luis Molinuevo. Buscando complementar lo cronológico con lo temático, la selección de Molinuevo ofrece los textos más significativos para aproximarse a la estética del filósofo madrileño. Se trata de una selección más amplia —el volumen roza las quinientas páginas— que la realizada en otras ocasiones. Además de textos referidos directamente a la literatura o a las artes plásticas, se incluyen otros cuya importancia para la estética —especialmente para la vivencia estética— pudiera ser menos evidente. Entre ellos, escritos sobre el paisaje o sobre el sentido deportivo de la vida.

En su extensa introducción, Molinuevo pone de manifiesto la ambición orteguiana de hacernos comprender que la vida, a partir de su facticidad, puede ser perfeccionada en múltiples direcciones. El sujeto puede entablar diversas relaciones con lo real, modificándolo, tal como se manifiesta en las vinculaciones que el arte y la vivencia estética pueden establecer con el conocimiento, la política o el paisaje. Se trata en todos los casos de «salvar» la circunstancia en la que los sujetos se encuentran, siendo de especial importancia la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva. A este respecto, la centralidad del tema de España es especialmente notable en los escritos más tempranos sin que desaparezca en los posteriores. A mi juicio, ello tiene que ver con la delimitación y autonomización progresiva de la estética tal como va acaeciendo en la obra de Ortega.

Como señala Molinuevo en su estudio, tanto el arte como la política tienen que ver con la creación de nuevas realidades a partir de la transformación de las existentes. De ahí que, en mi opinión, quepa analizar, entre otros, dos aspectos complementarios y fundamentales de la estética de Ortega: el proceso creativo y la obra de arte creada. El proceso creativo puede sintetizarse en el término «irrealización», mientras que el objeto

estético debe tener como rasgo principal su carácter hermético.

En cualquier caso, la estética orteguiana no es un ámbito ontológico menor sino un aspecto decisivo de la concepción de Ortega, cuya relevancia puede ser mejor entendida gracias a volúmenes como el que comentamos. A través de esos textos podemos también aproximarnos a la visión orteguiana del artista, o a sus opiniones sobre distintas corrientes artísticas o epistemológicas.

Rafael García Alonso

Clásicos contemporáneos comentados, Destino, Barcelona, 1995.

La empresa Destino ha decidido organizar esta colección con diversos efectos que convergen en una línea editorial. Textos de precio más que acomodado, con buena solución gráfica, ponen al alcance del más modesto comprador unos títulos que se deben a autores de nuestro siglo y que ya han probado suerte en distintos lugares y épocas, recogiendo la aprobación sostenida de vastos públicos.

Un especialista se encarga de darnos noticia biográfica del escritor, enfocar críticamente la obra y dar cuenta de su recepción, a través de lo que podríamos llamar historia de su lectura. Estos textos introductorios valen tanto para quien se inicia en tal suerte de estimaciones, como para el enterado que pretende sumar una crítica más a las que ya conoce. Si la curiosidad de unos y otros no se sacia con la oferta, una nutrida bibliografía le sugiere el camino a seguir.

Los primeros libros de la colección y sus editores se enuncian como sigue: *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (Adolfo Sotelo), *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes (Antonio Vilanova), *Nada* de Carmen Laforet (Rosa Navarro Durán), *El camino* de Miguel Delibes (Marisa Sotelo), *Rebelión en la granja* de George Orwell (traducción de Rafael Abella, edición de Rosa González).

Diario 2. Estados Unidos (1939-1950), Zenobia Camprubí, Alianza, Madrid, 1995, 356 páginas.

Continuando la edición en tres tomos de los diarios de Zenobia, a cargo de Graciela Palau de Nemes, he aquí el que narra los primeros años del exilio, con viajes a Puerto Rico, desde Cuba y la recorrida triunfal por Argentina, donde Juan Ramón resultó una mezcla de Gandhi con Frank Sinatra, según fórmula de Zenobia.

Las anotaciones de la autora son, mayormente, domésticas. Una renta familiar, algunos empleos bastante cómodos y eventuales derechos de autor, permitieron al matrimonio Jiménez vivir con modesta holgura y hasta recuperar momentos de esplendor, como los vividos por la familia Camprubí a comienzos de siglo. A Zenobia le importa poco el mundo exterior (véase la fugaz anotación sobre el fin de la guerra mundial, por ejemplo), del que parece sólo entusiasmarla la música (arte que ensimisma y devuelve a la interioridad). Así sabemos cómo son sus distintas habitaciones, lo inhábil que se la ve en la cocina, la lista de sus amigas, sus lecturas caedizas.

Lo más interesante del texto quizá sea la no muy íntima pero sí atenta crónica de su relación con el poeta. Juan Ramón era un hombre inseguro, con fuertes depresiones, tendencia al encierro, irritable y que aceptaba difícilmente a los demás. Zenobia le servía de madre y enfermera (de hecho, siempre escogía una casa que tuviera al lado un hospital). Le pasaba en limpio sus manuscritos, intentando no atormentarlo con la máquina de escribir, lo exaltaba cuando él se hundía en el desconcierto, le hacía parcas comiditas y deliberaba sobre la mejor vivienda para establecerse en sus constantes desplazamientos. Los esbozos de retrato son agudos: «JR cree que se le debe rendir pleitesía en todo a cada minuto»... «Siempre que voy con JR a cualquier parte sufro, porque para él todo es muy difícil»... «Él siempre vacila cuando empieza a adelantar».

Obviamente, Juan Ramón era un fóbico y Zenobia, su acompañante contrafóbico. Esto provocaba en la mujer un sentimiento de soledad muy agudo, porque siempre estaba en un espacio vacío, mediando entre JR y el amenazante mundo de la fobia. A veces, imaginaba separarse de esa vida compulsiva y ansiosa, pero sólo

alcanzaba a tomar un cuarto para aislarse aún más. Sin JR, su vida se desmoronaba y se reducía a la nulidad. «JR está en actitud polémica, egoísta e irritable, me encuentro planeando el resto de mi vida egoístamente. Voy a tratar de disfrutar parte de lo que me queda de ella. Y de seguro quiero un cuarto para mí sola para hacer lo que me dé la gana...» (25 de julio de 1939).

La edición cuenta con notas de contexto, onomástico y una selección de fotos curiosas: verlo a Juan Ramón sonriente es una suerte de hazaña, lo mismo que posando ante un pizarrón donde luce, escrita en tiza y con caligrafía de modélica pulcritud, la letra del tango *Adiós muchachos*.

La novela de un literato 3, Rafael Cansinos-Assens, Alianza, Madrid, 1995, 388 páginas.

En los dos volúmenes anteriores, las memorias de Cansinos llegaban a 1923, año de la Dictadura. Con ella empieza esta tercera entrega, que alcanza hasta el estallido de la guerra civil. Escritor de oscura situación, supuesto erudito, traductor infatigable, Cansinos despierta la curiosidad que arrojó sobre él la admiración de Borges, tan adepto a exaltar a figuras menores como Evaristo Carriego, Almafuerte o Elvira de Alvear.

El espejo en que se mira Cansinos es el de la clase media pobre de la literatura, esa población de periodistas que aspiraban a publicar en la *Novela Semanal* o a estrenar alguna pieza de teatro o, al menos, un afortunado cuplé, con cuyas regalías mudarse de la Glorieta de Atocha a la calle Serrano. Una bohemia gris, de miserias más bien decentes, algo buscona y muy chismosa, detiene la morosa atención de Cansinos y rescata de la aniquilación a innúmeros nombres como Artemio Precioso, José Mas, Julio Hoyos o José Sánchez Rojas. Se mezclan, sin mayor distinción, con los jóvenes Borges, García Lorca y Alberti. Y es lástima, porque Cansinos no era mal lector, si lo juzgamos por sus pantallazos de Gabriel Miró o Valle-Inclán. El revoltijo se debe a que le gustaba orillar ese mundo de pasajero relumbrón, la firma al pie, con sus matices de escándalo sexual que despertaba la homofobia cansina, según se ve en los casos de Hoyos y Vinent, Jiménez de Asúa o Victoria Kent.

Como archivo de noticias menores y olvidadas, el libro es útil al cronista de la vida literaria en el sentido más anecdótico de la expresión: lo que hacen los escritores todos los días, no lo que imaginan o piensan en sus momentos definitorios. Información sobre gentes, lugares o eventos, hay escasísima. A Cansinos le importaba, dentro de la gran ciudad, el arrabal de los pequeños letrados. Todo entra, finalmente, en la conjetura que es el universo, como acostumbra decir su admirador Borges.

El método formal en los estudios literarios, Mijaíl Bajtín (Pável Nikolaievich Medvedev), prólogo de Amalia Rodríguez Monroy, versión española de Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1995, 265 pp.

En los años veinte, el círculo de Bajtín produjo una serie de textos que, no obstante la diversidad de sus autores, fueron atribuidos al propio Bajtín por los investigadores del tema. La tendencia del sabio ruso a la retracción personal y el temor a las persecuciones inquisitoriales del régimen, hicieron que aceptara estos ocultamientos.

Ahora tenemos el texto de Medvedev-Bajtín en traducción directa del ruso. Ya ha circulado lo suyo y se lo ha asumido como corresponde, es decir como una relectura crítica de la polémica entre el formalismo y el sociologismo. Bajtín rebate a los formalistas (ya enredados en jugosas discusiones con Trotsky, cuando éste era aún la voz oficial comunista) afirmando que el puro formalismo es imposible: el lenguaje, por más que se lo quiera considerar como un sistema de relaciones (estructura) puramente formal, no lo es nunca, por su misma naturaleza. El lenguaje es siempre acto, situación en el mundo, opción valorativa, producción de formas genéricas, concepto. En pocas palabras: el lenguaje produce ideología aunque no lo sepa y aunque se trate de poner sus contenidos entre paréntesis. Todo texto propone un contexto, señala hacia afuera de sí y se constituye en un fenómeno social.

A su vez, la investigación de Bajtín acerca de las ambigüedades dialécticas del lenguaje, de su carácter íntimamente dialógico o polifónico, llevan a una utiliza-

ción del método que logra entreabrir el texto que lee, en lugar de cerrarlo como una estructura autosuficiente. La estética de la recepción y el deconstructivismo deben casi todo a Bajtín, que, a su vez, hace la crítica del sociologismo vulgar, que ve en el lenguaje una mera cámara de reflejos de la realidad, cuando, en rigor, tenemos lenguaje, precisamente, porque lo real nos resulta inaccesible.

Bajtín no rechaza radicalmente el formalismo. Hace su crítica, no su aniquilación. La propuesta formalista de constituir una ciencia de la literatura fue fecunda, aunque errada. La ciencia exige un objeto abstracto y constante, y un texto literario nunca lo es. Una ciencia del texto equivaldría a una consideración arqueológica del lenguaje literario. Y la lectura de los clásicos desmiente a cada rato esta pretensión. No por conocido, entonces, resulta menos oportuno este texto que, también él, quiere ser clásico y sumirse en el inestable y agitado flujo de la historia.

Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua, Francisco Rodríguez Adrados, Alianza, Madrid, 1995, 328 pp.

Los griegos (los griegos clásicos, los atenienses, con algunas reminiscencias homéricas, que es el mundo abordado por el autor) pensaron casi todo, pero, sin embargo, no hay entre nuestra palabra *amor* y el vasto vocabulario de aquéllos, una correspondencia exacta. Este ajuste/desajuste permite a Rodríguez Adrados un largo y complejo recorrido por las maneras de mencionar y de imaginar la relación amorosa, erotismo, afecto, devoción o mera locura, que el amor «moderno» retoma en el curso de una tradición inmemorial. Ya sabemos que la gente se ha amado siempre, pero lo que nos queda de esa gente y de sus amores no son sus sentimientos, sino algunas palabras por ellos provocadas. De modo que el amor, como todas las cosas humanas, acaba siendo una preocupación filológica.

El amor griego, en sentido amplio (no de mera especialidad erótica: amor a los efebos) es un estado de enajenación que nos disuelve como sujetos y nos conecta con la totalidad continua del cosmos. Es algo que nos ocurre de golpe y que vale como una posesión divina: un dios se apodera de nosotros y somos él y no somos nosotros. Algo parecido al rapto de la inspiración poética. Entonces: ya los griegos vinculan el eros con lo sagrado y con la poesía. Y en ello seguimos.

En su momento, aparece Platón, el cual medita acerca del eros, no como plenitud, sino como fantasma de plenitud, o sea como carencia, como búsqueda de lo faltante en el otro. Y la inquietud correlativa: ¿buscamos lo otro o lo mismo en el ser amado?

Otro aspecto curioso del amor griego es su «moderno» sentido unidireccional. El amor es el sentimiento del amante, no la respuesta del amado. De alguna manera, el amor es más amor cuando no resulta correspondido, cuando el amado es objeto puro y pleno, encarnación perfecta del fantasma. El amor cortés, el amor romántico, las desventuras proustianas de Swann, estaban ya en la reflexión griega clásica.

Rodríguez Adrados, a la vez que precisiones conceptuales, hace un viaje filolólgico por incontables textos literarios y filosóficos, andando siempre de puntillas por esas palabras tan remotas y tan actuales, tan parecidas a las nuestras y tan sutilmente distintas.

In Nomine Dei, José Saramago, traducción de Basilio Losada, Ronsel, Barcelona, 1994, 207 pp.

Saramago es vastamente conocido como narrador y viajero. Menos, según parece, como dramaturgo y libretista de ópera. Con esta obra, ambientada en la Alemania del siglo XVI y sus guerras religiosas, sube a las tablas. La anécdota se sitúa en la ciudad de Münster, dominada por un concejo municipal de anabaptistas, que establecen la poligamia (la bíblica, entendámonos) crean cierto clima de fiesta y celebración en una ciudad sitiada por las tropas del emperador alemán. Derrotada y cruelmente reprimida, la sedición desaparece y la normalidad monogámica y municipal es restaurada.

Los vaivenes de este episodio y las discusiones teológicas que los arropan, permiten a Saramago desarrollar una fábula pesimista en torno al carácter circular de la intolerancia humana. Los hombres se matan por palabras que consideran sagradas. Les (nos) bastaría mirar a los animales y aprender de ellos, que no castigan el

canibalismo ni el incesto, por ejemplo. Ni tienen lenguaje, sagrado ni profano. Pero, entonces ¿quedaría algo de la literatura de Saramago? Creo que esta final ironía es la que animó al escritor portugués a internarse, una vez más, en las peleas religiosas de la vieja Europa, que lo inquietan bajo diversas figuras: Jesucristo, la construcción de un monasterio barroco, la Reforma protestante.

Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen. Die andere Seite der hispanischen Kulturen, editado por André Soll. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1995, 416 pp.

La cultura moderna española, que se forma en la baja Edad Media y llega hasta fines del siglo XV, es el resultado de un complejo mestizaje entre herencias latinas, iberas y góticas, entremezcladas con aportes judíos e islámicos. La imposición del absolutismo y la religión de Estado dejó en la negación y el silencio muchos de estos componentes, que reaparecen, por efecto de la represión, en expresiones de heterodoxia, marginalidad y diferencia. El profesor Stoll ha convocado a una serie de estudiosos para que desplieguen estudios monográficos en torno a estos fenómenos de la «otra» cultura hispánica, la que podríamos llamar discrepante u oficiosa.

Manifestaciones de culturas indígenas, visiones idealizadas o denigratorias del indio en la literatura del conquistador, los moriscos granadinos, las mujeres en la conquista, son algunos de los temas abordados. El elenco de colaboradores está integrado por Werner Kummer, Barbara Potthast-Jutkeit, Hans Haufe, María Concepción García Saiz, Javier Ortiz, Urs Bitterli, Gertrude Strohm-Katzer, Carl Hermann Middelanis,Elke Sengewald, Pino Valero Cuadra, Peter Strack, Rafael Gutiérrez Girardot y Monika Bosse.

Manuel José de la Quintana y el espíritu de la España liberal. Con textos inéditos, Diego Martínez Torrón, Alfar, Sevilla, 1995, 335 pp.

Continuando sus estudios sobre los comienzos del romanticismo español (ya son conocidos sus trabajos sobre Lista, reseñados en estas mismas páginas) el profesor Martínez Torrón encara la figura de Quintana, escritor y político liberal que proyectó una entusiasta modernización de España que los hechos históricos fueron desmintiendo, pero que perdura como programa ideal del progresismo hispano del XIX, América incluida.

Martínez Torrón destaca que, tras el clásico trabajo de Albert Dérozier, poco se ha avanzado en los estudios quintanianos y, a pesar de admitir el magisterio del erudito francés, indica que conviene prolongar y completar sus investigaciones, sobre todo en cuanto a la actuación de Quintana en el trienio liberal y sus posiciones en relación con la independencia americana.

El rastreo bibliográfico de Martínez Torrón es muy minucioso y permite imponernos del estado de la cuestión. Aparte de ello, establece la hasta ahora ignorada autoría de Quintana respecto de una porción de los *Retratos de los españoles más ilustres con un epítome de sus vidas,* colección de monografías editadas entre 1791 y 1860, echando luz sobre esta traspuesta zona de la obra quintaniana.

La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano regional, Manuel Castells, versión española de Raúl Quintana Muñoz, Alianza, Madrid, 1995, 504 pp.

La llamada revolución informática ha dado lugar a numerosas especulaciones acerca de si por sí misma significa una nueva era en la tecnología productiva, la cultura y hasta la historia humana. Castells propone prudencia al respecto, señalando que las transformaciones en el utillaje para acumular y procesar información, en realidad, constituyen una aceleración de un proceso inmemorial: achicar el espacio y el tiempo por medio de la comunicación del saber. En especial, Castells propone evitar las profecías y las proyecciones unilaterales de datos. Nuestras sociedades distan mucho de estar controladas por el Gran Hermano de Orwell, personaje visible y altamente ideológico, así como el trabajo en casa o teletrabajo es insignificante en el conjunto de la sociedad postindustrial estudiada por Bell, Touraine y Richta.

Profetizar es erróneo porque las sociedades se desarrollan de modo conflictivo y contradictorio. Los desarrollos técnicos no son el único factor, ya que hay agentes sociales, el Estado e imprevisibles factores de abaratamiento o encarecimiento del utillaje, que desbaratan cualquier prognosis rígida.

En qué consiste la revolución informática, resulta algo bastante nebuloso. Que las decisiones productivas se basan en la información, siempre ha sido así. En cuanto a la internacionalización de la economía, es un proceso que viene del siglo XV. Las velocidades varían pero ¿qué es lo radicalmente nuevo en todo el asunto? Quizás esa expresión galimatíaca de que ahora la información es la materia prima y el producto, a la vez.

Lo más interesante en el trabajo de Castells no es la cimentación teórica de la cual parte, sino la investigación de campo acerca de los cambios registrados en la industria norteamericana desde la invención del microprocesador en 1971. La facilidad para trasladar instalaciones, la mundialización de las grandes empresas y el alto costo del utillaje industrial y su constante renovación, han provocado una desindustrialización, una reubicación de plantas y una reindustrialización en curso. Todo ello, dentro de un marco de relaciones laborales que se alejan de los modelos de los años treinta/cuarenta: empleo fijo y estable, relaciones protegidas, especialización estática del trabajador. El capital extrae cada vez más riqueza del conjunto producido, por lo que debe estar siempre renovando sus instalaciones, que hacen cada vez más productivo el trabajo. Emplea a cada vez menos gente y exige un aprendizaje técnico incesante. ¿Constituye todo esto un nuevo modo de producción? Castells lo denomina «modo de producción informático» y privilegia los espacios de flujos en que se desenvuelve la economía postindustrial, por la rapidez con que un capital puede ser llevado de un país a otro y la comparable rapidez con que una empresa se levanta de Ohio y se marcha al Brasil o a Singapur.

Vamos a una economía planetaria, gobernada de modo tecnocrático y poco o nada democrático (en rigor, la democracia mundial nunca ha existido). Los gobiernos locales cobran importancia, sea para reforzar los mecanismos compensatorios de control democrático-social o para convertirse en centros de ensimismamiento tribal. Las identidades de clase e ideología se desdibujan y surgen las individualidades de los sujetos aislados o los conjuntos clánicos. A través de un rastreo estadístico complejo y minucioso, Castells exhibe la historia de los Estados Unidos en las décadas del setenta y el ochenta, como un posible paradigma de la reconversión de la industria en la postindustria. Historia, pues, y no profecía ni mundos telemáticos alejados de este mundo, que es el único con el cual, de momento, contamos.

Paul Valéry y el mundo hispánico, Monique Allain-Castrillo, Gredos, Madrid, 1995, 398 pp.

Los vínculos entre Valéry y los países/literaturas en español, son múltiples y justifican una minuciosa investigación como la cumplida por Allain-Castrillo. Ante todo, las lecturas que Valéry hizo de escritores españoles, con San Juan de la Cruz al frente, sin desplazar las sugestiones barrocas que heredó de su maestro Mallarmé (Góngora, Gracián). Luego, sus viajes a España y su interés por eventos que afectaban a la política peninsular o hispanoamericana. Y, por fin, la constante y compleja recepción de Valéry en español: rechazos o indiferencia del 98, concomitancias con cierto Juan Ramón, atención apasionada y polivalente en el 27, influencias y, como dice agudamente Octavio Paz, «vigilancias» sobre ciertos movimientos poéticos latinoamericanos, notoriamente los «contemporáneos» mexicanos.

Valéry, considerado un poeta marmóreo, intemporal y, por ello, apto para museos y baratillos, sigue, sin embargo, ejerciendo una proclividad *caliente* en sucesivas generaciones de críticos y poetas. En cuanto a las traducciones comparadas, pocos autores pueden jactarse de tan generoso tratamiento. De todo ello rinde cuenta puntual la autora del presente libro. No deja de advertirse, sin embargo, que la frecuencia valeryana suele reducirse a tópicos y a contratos que enflaquecen la complejidad del original. La confusión de poesía pura con esencialismo, poesía metafísica o abstracta, no es la menor. Quien mejor parece haber percibido el guiño valeryano resulta ser, quién lo diría, García Lorca: inspirarse es viajar al extranjero y escribir un poema es narrar el viaje. Porque Valéry, matemático y

arquitecto aficionadillo, acabó aceptando que hay un entendimiento poético al que se llega «toda ciencia trascendiendo».

Deslinde, Pedro Provencio, Ave del Paraíso, Madrid, 1995, 89 pp.

Dos partes bien diferenciadas componen este nuevo poemario de Pedro Provencio: las cuatro primeras secciones están compuestas de poemas y la última, «Travesía», parece también estarlo, aunque, en rigor, ordena aforismos y reflexiones versificadas que remiten a una antigua y sostenida devoción del autor, Juan de Mairena.

Con el tiempo, la poesía de Provencio ha ido tornándose cada vez más apretada y conceptual. Renuncia a la mayor parte de referencias concretas e intenta mantenerse en la sola concreción de la palabra. Tales resignaciones señalan a un asceta, cuyo ascetismo es ateo, pues no se encamina a ninguna trascendencia. Desde tal inmanencia, retirado del mundo, es posible que el poeta enuncie su poema como la depuración del decir, suerte de puente de agua imaginario sobre el erial del mundo, donde todo aparece apenas para desaparecer. Cuando se va al encuentro de las cosas, ellas se han marchado, han pasado de largo, en juego armonioso y desesperante de *aún no y ya no,* al ritmo de los golpes que lanza la maquinaria de un reloj.

En las orillas de este heroico ejercicio de estrictez, surge la pregunta sobre la realidad del mundo:

> El que va de ida dice: «El todo es una trampa».
> Y el que vuelve replica: «Pero la parte también».
> De donde se deduce que lo único sustancial es el vacío.

Podría llevarse la radical conclusión hacia una religión de la vacuidad y el silencio, hacia una adoración de la nada como lo único sagrado. Pero ya hemos dicho que este asceta está escindido de la trascendencia y por eso es un poeta y no un místico del silencio. En Occidente no hay ser sin decir, el inefable ser habita la casa de la palabra. Así es posible arriesgar una definición de la vida: *Días iguales todos en pasar / distintos todos en querer quedarse, / ... tantas noches, todas diferentes / en llegar, iguales todas / en no irse.*

B.M.

Diccionario terminológico de las literaturas románicas, Rainer Hess, Gustav Siebenmann, Mireille Frauenrath, Tilbert Stegmann. Versión española de José Mª Díaz-Regañón, Ed. Gredos, 1996.

Todo diccionario es un cosmos cuyo eje de gravitación es el alfabeto. De hecho, cada vez que consultamos un término, descendemos a su radicalidad, su concretud. Además de esto, cualquier diccionario que se precie está lleno de analogías y rigurosas lógicas internas, aunque sometidas al pan y agua de la definición. Este diccionario que la editorial Gredos ha puesto en manos del lector español, es de gran valor por la rigurosidad con que ha sido llevado a cabo. Tal como expresa el prólogo, la estructura de esta obra manifiesta la perspectiva de una romanística comparada. Esta vocación contrastiva trasciende los criterios nacionales englobándolos en un concepto de cultura románica, lo que permite al lector observar conexiones que les podían pasar desapercibidas. Por otro lado, y como suele ser habitual en este tipo de obras, cada artículo viene acompañado de una sucinta bibliografía.

Los autores recuerdan al lector español que la obra fue concebida originariamente para lectores de habla alemana. «Este origen causó múltiples dificultades, no sólo para el traductor de la versión en castellano, sino también para los mismos autores». Gracias a este diálogo filológico, léxico y conceptual, posibilitó que los autores hicieran algunas mejoras en el original.

Copistas y filólogos, Leighton D.Reinolds y Nigel G. Wilson. Traducción de Manuel Sánchez Mariana, Gredos, Madrid, 1995.

Trata esta obra de las vías de transmisión de las literaturas griegas y latinas, es decir: sobre la gran aventu-

ra de la cultura occidental. Aunque el libro está pensado, como aclaran sus autores, para estudiantes de literatura griega y latina, tiene interés para cualquier persona que se interese por la cultura clásica. Es una historia, pues, de los textos, su supervivencia, paralela a la creación de bibliotecas, públicas o privadas y el desarrollo de la filología. El libro es un repaso que ocupa el período que va desde el Medievo al final del Renacimiento, principalmente, aunque hay referencias a períodos anteriores y posteriores, llegando éste al siglo XIX. Es un breviario, no una obra exhaustiva. Piénsese que sólo el estudio de la transmisión de la obra de Platón ocuparía varios cientos de páginas.

Del rollo al papiro y de éste a la imprenta, este libro es abundante en curiosidades relativas a las obras de los grandes autores y también a los menos centrales, así como sobre aquellos filólogos y eruditos que tradujeron o copiaron dichos manuscritos. La pervivencia de estos textos literarios ha dependido, además del celo individual o colectivo, de cuestiones materiales y culturales: tanto el tipo material y la manera de confeccionar el libro como los conocimientos filológicos, gustos literarios, corrientes culturales, etc. Una vez establecida la imprenta, la conservación cambió de signo, pero gracias a los avances de la filología y la paleografía, además de la simple curiosidad y tenacidad, se siguieron descubriendo fragmentos u obras enteras de gran interés para el conocimiento del mundo clásico. El libro se cierra con un capítulo dedicado a la crítica textual, tan importante en cualquier edición que se pretenda correcta de obras que, en muchos casos, se prestan a múltiples confusiones.

Divina comedia, Dante Alighieri, traducción de Abilio Echeverría. Prólogo de Carlos Alvar. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Abilio Echeverría ha llevado a cabo una dura tarea, la de traducir en tercetos encadenados, rimados, la *Divina Comedia*. Es un desafío no exento de riesgos y que se lleva a cabo sólo de vez en cuando por razones diversas. Una de ellas: porque el paso del tiempo haya empobrecido las anteriores; otra puede ser el que se quiera acercar aún más a la obra original, traducida con defecto por tal o cual traductor anteriormente; finalmente: por intereses editoriales. En el pasado inmediato le preceden varias traducciones, siendo la más destacable la de Ángel Crespo, editada por Seix Barral en 1973. Es una gran traducción, como la que llevó a cabo del *Cancionero* de Petrarca. Nunca tendremos suficientemente en cuenta el valor de tareas realizadas con tan buen saber literario. En cuanto a la que ahora nos ofrece Echeverría, hay que decir que es aceptable en términos generales, pero inferior a la de Crespo. Le falta algo de poesía, exactitud poética. Pienso que después de acometer una tarea semejante uno debería tomarse la molestia de escribir un prólogo contando las razones que le han impulsado a aceptar tal desafío. No critico el pertinente prólogo de Alvar sino la asuencia de una explicación de Echeverría. La edición estará profusamente anotada, lo que permite iluminar aspectos oscuros y, por otra parte, la acerca del mundo estudiantil. Ahora voy a confrontar dos o tres puntos de ambas traducciones para ejemplificar mi crítica.

A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.
¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el pensar renueva la pavura!

(Crespo)

En mitad del camino de la vida
me hallé en el medio de una selva oscura
después de dar mi senda por perdida.
¡Ay, cuánto al descubrir es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el alma renueva la amargura!

(Echeverría)

Dante no dice que se encontrara «en el medio», que es casi un pleonasmo de «selva» sino «per una selva oscura». Tampoco dice que fuera antes o después sino «che la diritta via era smarrita». En el segundo terceto, Crespo está también más cerca del original sin perder (más bien ganando) calidad literaria. El último verso dice: «che nel pensier rinnova la paura!» Exactamente lo que dice Crespo: pensamiento y pavura, no alma y amargura. Esto le hace a Echeverría comenzar el siguiente verso con «amargura», tal vez como viene en Dante («Tant'è amara che poco è piú morte»), pero repitiendo en su traducción, lo que disminuye formal y semánticamente el poema.

Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
sulla trista riviera d'Acheronte».
(Dante)

Y él a mí: «Contestando habrás de verte
cuando del Aqueronte en la ribera
hayas, al par que yo, de detenerte».
(Crespo)

Y él me dijo: «Tendrás noticia entera,
por cuanto veas, cuando el pie pongamos
del hórrido Aqueronte en la ribera.
(Echeverría)

No necesita comentario; pero cederé en un punto: el segundo verso de Echeverría es feo («cuanto» «cuando»). Aclaro que hay momentos, no muchos, en los que la versión de Echeverría aventaja a la de Crespo. Sólo de manera puntual; en conjunto, la *Divina Comedia* de Crespo se lee como un gran poema, no siempre felizmente resuelto; mientras que en la de Echeverría, siendo bastante aceptable, es de un tono algo menor.

Tierras lejanas, voces cercanas, Edición a cargo de Shyma Prasad Canguly, Indian Council and Wiley Eastern Limited, New Delhi, India, 1995.

La obra está dividida en cinco partes y éstas han sido cubiertas por diversos autores; son las siguientes: «Aspectos históricos y de recepción», «Estudios de relaciones contemporáneas», «Panorama de los estudios hispánicos y portugueses en la India», «Antología menor de la poesía contemporánea de la India», «Bibliografía sobre la indología, los estudios hispánicos y portugueses».

Este articulado libro trata sobre la presencia de la cultura india en los mundos iberoamericanos y en menor medida de la presencia e «influencia» de las culturas hispanas en la India actual, especialmente en el campo de la literatura. Es un esfuerzo loable y poco habitual que, aunque no llena todo el vacío informativo que padecemos, sí pone alguna piedra sobre la que levantar los futuros estudios sobre la recepción del pensamiento oriental en nuestra lengua. La orientación de estos trabajos es diversa, tentacular y abarca tanto lo literario como lo social y político. El libro es desigual pero de indudable interés bibliográfico. Creo que el coordinador, Shyma Prasad Ganguly acierta en el último párrafo de su introducción: «Quien ojee las materias de este libro en su totalidad con exagerado rigor crítico encontrará que faltan autores, temas, espacios, géneros y ¿por qué no? también bases teóricas y metodológicas utilizables. Pero aún con esas limitaciones, cuánta falta nos hacía fomentar una colección de estudios de esta índole en que participaran representantes destacados de varios sectores intelectuales». La obra se cierra con una utilísima bibliografía.

Una pena en observación, C.S. Lewis, traducción de Carmen Martín Gaite, Ed. Anagrama, 1994.

Clive Staples Lewis (Besfast 1898-Oxford 1963) fue autor de varios libros de poemas, novelas fantásticas, cuentos y libros de ensayos. Este pequeño texto lo escribió a raíz de la muerte de su esposa, la poetista nortemericana Helen Joy Davidson Gresham. El fue un solterón —hasta conocerla—, católico y hombre de finas lecturas; ella, católica (de origen judío), divorciada y comunista. Apareció en la vida de Lewis cuando ya contaba cincuenta y cuatro años. Ambos se enamoraron y conocieron lo que se llama un verdadero encuentro de destinos, o el destino de un encuentro. Helen murió a los pocos años, (1960) de cáncer y Lewis no tardó demasiado en seguirle los pasos. Este librito, cuyo título original es *A Grief Observed*, es el testimonio de una pérdida amorosa fundamental y una reflexión sobre lo irreparable.

El libro se abre con una frase rotunda que parece suponer perspicacia, pero que pronto descubrimos que responde, quizás, a un hombre de poca experiencia sentimental: «Nadie me había dicho nunca que la pena se viviese como miedo». Si pensamos que la pena es dolor, su correlato (el miedo al dolor) vendrá enseguida. Pero el texto no defrauda, todo lo contrario: es el diálogo de un hombre sensible e inteligente, al par que valiente, con sus creencias, la ausencia de su esposa y, en principio y finalmente, consigo mismo.

J.M.

El Colegio de México
Nueva Revista de Filología Hispánica

Tomo XLIII, 1995, Núm. 2

Artículos



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

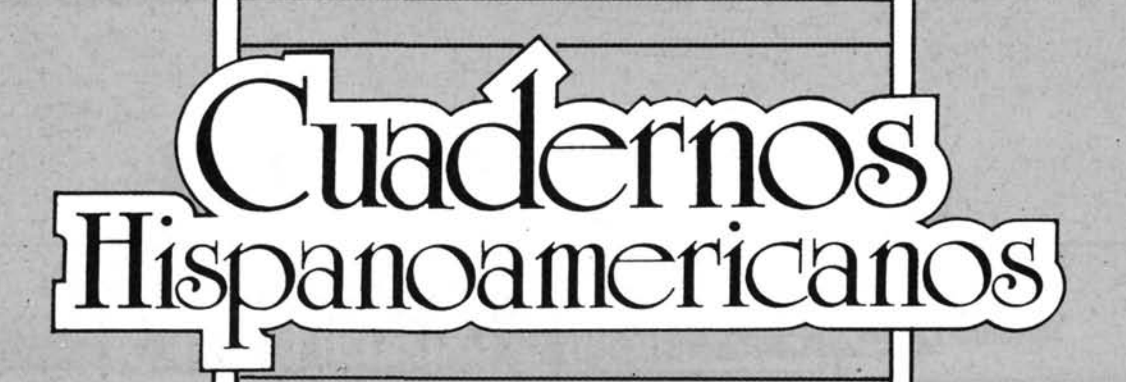
Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





1.500 Pts.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Santiago Kovadloff
Centenario de Descartes

Sergio Pujol
Discépolo en España

Juan Manuel de Prada
Adiós a Rimbaud

Amancio Sabugo Abril
Centenario de *Prosas Profanas*

Jaime Giordano
Gonzalo Rojas